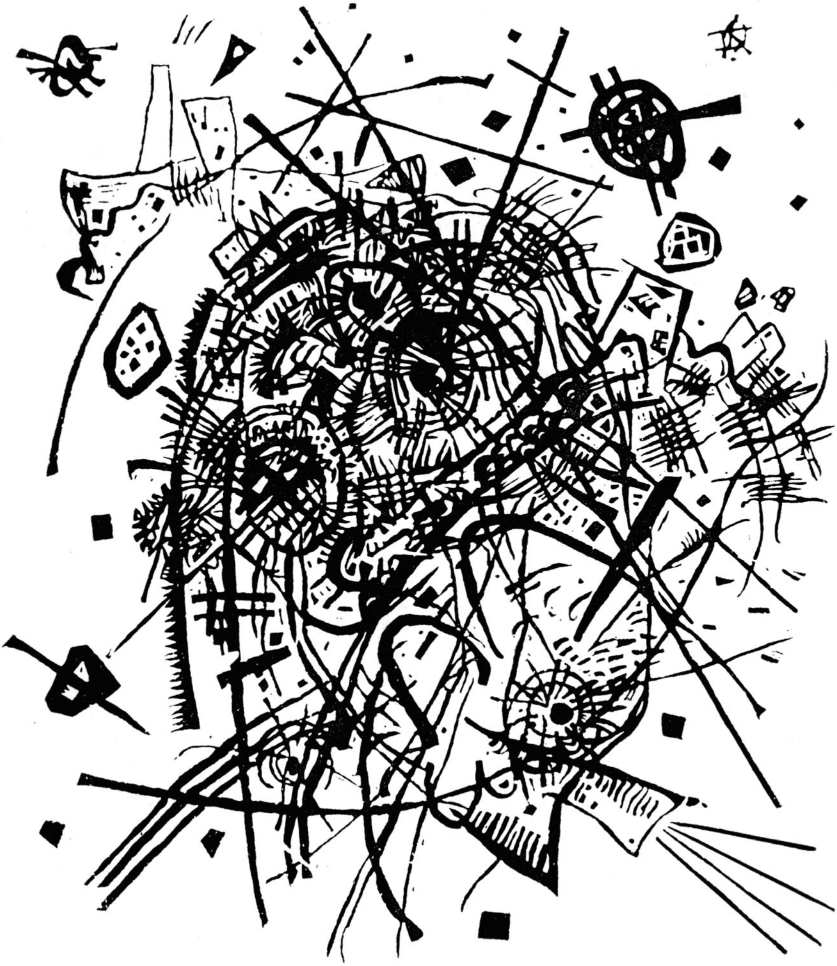


Secolul 20

PREZENTAREA ARTISTICĂ:
GETA BRĂTESCU

Coperta:

KANDINSKY

COMPOZIȚIE

Secolul 20

Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România

Comitetul de redacţie:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ION BRAD, OV. S. CROHMĂLNICEANU, ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA, MIHNEA GHEORGHIU, DAN HĂULICĂ REDACTOR-ŞEF, GEORGETA HORODINCĂ REDACTOR-ŞEF ADJUNCT, TATIANA NICOLESCU, FLORIAN POTRA SECRETAR GENERAL DE REDACŢIE

4
[100]
1969

SUMAR

DAN HĂULICĂ: *« Secolul 20 » la numărul 100* • 3

DOSTOIEVSKI, ETERN CONTEMPORAN

G. CĂLINESCU: Realism şi parabolă • 9

BIOGRAFIE ŞI DESTIN

E. M. de VOGÜÉ: *Religia suferinţei* • 33
VIKTOR ŞKLOVSKI: *Dostoievski — O ipoteză* • 37
THOMAS MANN: *Extazul demonismului*, în româneşte de L. Voita • 39
TUDOR VIANU: *Imaginaţia durerii* • 48
JACQUES RIVIÈRE: *Călăuză prin infern* • 49
MICHEL BUTOR: *Jucătorul*, în româneşte de Cornelia Ştefănescu • 50

UNIVERS PLURIDIMENSIONAL

PE DIMENSIUNEA POEZIEI

D. MEREJKOVSKI: *Dostoievski şi tragedia* • 57
LEONE GINZBURG: *Eshil şi clasicitatea lui Dostoievski*, în româneşte de Ştefan Delureanu • 59
CESARE PAVESE: *Marile lumi ale poeziei* • 62
M. BAHTIN: *Dante şi romanul polifonic al lui Dostoievski*, în româneşte de Tatiana Nicolescu • 63

ÎN ARIA ROMANULUI EUROPEAN

DIALOG CU PRECURSORII

ANDRÉ GIDE: *Balzac, Stendhal şi Dostoievski* • 67
IURI TÎNIANOV: *Exemplul lui Gogol: interferenţe stilistice* • 71
GEORGE STEINER: *De la romanul «gotic» la realismul tragico-fantastic al lui Dostoievski*, în româneşte, cu o prezentare de Geo Şerban • 75

O DILEMĂ FERTILĂ: TOLSTOI SAU DOSTOIEVSKI

LEONID LEONOV: *Proorocul* (Exclusivitate *Secolul 20)* • 93
GAËTAN PICON: «*Cel mai mare dintre toţi romancierii?...*» • 95
DOMINIQUE ARBAN: *Prima expresie a unui antagonism* • 96

DOSTOIEVSKI ŞI REVELAŢIILE SECOLULUI XX

JOSÉ ORTEGA Y GASSET: Confruntare cu Proust • 99
NATHALIE SARRAUTE: *De la Dostoievski la Kafka*, în româneşte de Alexandru Baciu • 102
ALBERTO MORAVIA: *Odiseea fără calităţi* • 109
TAMARA MOTÎLIOVA: *Despre amărăciunea izbăvitoare* • 111
RENÉ GIRARD: *Dostoievski şi individualismul contemporan* • 115
PETRE STOICA: *Repere dostoievskiene în expresionismul german* • 119
GEORG TRAKL şi ERNST STADLER, *versuri*, în româneşte de Petre Stoica • 131

ALBERT CAMUS

POSEDAŢII

piesă în trei părţi, adaptare după romanul lui Dostoievski, partea a doua, în româneşte de Florica-Eugenia Condurachi • 133
VALERIU RÂPEANU: *Dostoievski şi Camus* • 153

WILLIAM FAULKNER

ZGOMOTUL ŞI FURIA

roman (partea I), în româneşte de Mircea Ivănescu • 157
MIRCEA IVĂNESCU: *Dostoievski şi Faulkner* • 209

•

VIRGIL NEMOIANU: *Simptomatologie literară* • 213

FRAGMENTARIUM

IERONIM ŞERBU: *Jurnal dostoievskian*; IRINA MAVRODIN: *Nathalie Sarraute şi Dostoievski;* ANDREI BREZIANU: *Arghezi, înaintaş al tălmăcirilor româneşti din Dostoievski* • 216

Secolul 20 la numărul 100

Revista noastră a ajuns la numărul 100, suişul nostru neîntrerupt îşi poate îngădui un scurt popas meditativ, — ca pe o platformă pe care te opreşti o clipă, ca să respiri adînc, îmbrăţişînd cu ochii întinderile străbătute. O sută de volume, fiecare cu fizionomia lui distinctă, fiecare încercînd să nu semene cu cel dinainte, deşi alcătuiesc o figură continuă, unitar modulată; fiecare, exuberant sau mai sever altul, şi toate laolaltă compunîndu-se, precum nişte variaţiuni pe o schemă vitală de creştere. O sută de numere, în care s-au publicat zeci de romane şi nuvele, zeci de piese, şi nenumărate poezii, pagini de traducere şi comentar explicativ, pagini de sinteză critică, peste 19.000 de pagini, în total, — asta avem îndărătul nostru, în clipa sărbătorească a acestei confruntări cu noi înşine, cu izbînzile şi cu îndatoririle noastre.

Nu-i vîrsta retrospectivelor nostalgice, nu e, desigur, un soroc de înduioşări vetuste, o revistă ca a noastră are timpul larg aşternut în faţă, timpul unor explorări cît mai pătrunzătoare în aria nesfîrşită a literaturilor lumii. Dacă ne stăpîneşte acum o firească emoţie, e tocmai pentru că simţim aniversarea noastră solidară cu o întreagă atmosferă de tonică şi îndrăzneaţă încordare, cu atmosfera ce caracterizează patria noastră în aceste luni de

efervescente eforturi și de vaste rememorări. O fericită conjuncție a datelor a vrut ca sărbătoarea noastră să se întîmple în anul cînd țara prăznuiește un sfert de veac de la Eliberare; în preajma acestei răscruci, care e un prilej de variate și stimulatoare bilanțuri, în toate domeniile. Sub semnul acestei auguste coincidențe, care nu-i numai o potrivire de date, ci una mai profundă, ne place să ne cîntărim gîndul și fapta. Lucrarea noastră a stat mereu sub acest semn înalt, al Eliberării românești, ea s-a împărtășit din duhul de prefacere și civilizație care inspiră succesele cele mai sigure ale socialismului. Ampla bibliotecă de literatură universală care și-a găsit loc în paginile «Secolului 20» s-a bizuit pe o încredere statornică în cititorul nostru — în puterea lui de a asimila robust —, și în realitățile care-l configurează. Citim pentru a ne consolida în niște certitudini creatoare, nu pentru a ne descuraja într-o știutoare timiditate — aceasta este ideea care a călăuzit echipa noastră redacțională, în efortul ei de a dărui publicului românesc atîtea mii de pagini din literaturile lumii.

Habent sua fata libelli. *Dar își au soarta lor și revistele, în care se acumulează o strădanie colectivă, o ambiție de cultură, elocventă pentru spiritul obștei întregi. În acest sens, însăși existența unei publicații precum* «Secolul 20», *de acest profil și de acest nivel, este un indiciu peremptoriu, un semn de matură complexitate pentru cultura literară a unei țări. « Numai o literatură puternică și bogată primește influențele cu simpatie, pentru că ea nu se teme că acestea o vor copleși și îi vor răpi originalitatea » — scria sagace poetul Al. Philippide, în pragul numărului nostru jubiliar, numărul 50 din 1965. Conștiința literaturii universale, pe care încearcă s-o elaboreze și s-o exprime revista, e o conștiință a problemelor înseși ale epocii noastre.* «Secolul 20» *a devenit un fragment inalienabil de conștiință culturală românească.*

Nu vom aminti aici numeroasele aprecieri omagiale pe care și le-a cucerit revista în străinătate, în centre de mare tradiție editorială și artistică, la Paris, în R.F. Germană, în Anglia și Italia. Și nu e loc să înfățișăm amănunțit surpriza agreabilă cu care scriitori și artiști sau critici foarte cunoscuți, Chagall, Ungaretti, Ernst Jünger, Snow, Antonioni, Simonov, Gaëtan Picon sau Butor, au răsfoit exemplarele delicat somptuoase ale acestei reviste. Cei dintre noi, care au avut ocazia să pună «Secolul 20» *sub ochii unor asemenea ilustre personalități de peste hotare, au făcut-o, convinși că arată astfel o adevărată carte de vizită, — nobil reprezentativă pentru întreaga noastră mișcare culturală și artistică.*

Veacul în care trăim se găsește pus, tot mai mult, în fața unei dileme simptomatice: care formulă trebuie să precumpănească, extensia informației,

pe orizontală, cu riscul unei anume dispersiuni superficiale — spre care epoca ne împinge de atîtea ori —, sau explorarea concentrat verticală, în adîncime, — comportînd, însă, unele voite sacrificii ale curiozității? Obligată să prospecteze un cîmp foarte amplu, de realități caleidoscopic diverse, revista pe care o facem putea foarte ușor aluneca spre disparitatea și spre vioiciunea complezentă a unei publicații-magazin. A fost preocuparea noastră tenace, mai strictă în ultimii ani, aceea de a dărui revistei o ținută tot mai epurat riguroasă, care să ierarhizeze nobil faptele de cultură, subordonînd accidentul pitoresc rosturilor esențiale. A îmbrățișa o întinsă arie culturală într-un chip coerent, a arunca punțile unor sinteze fertile între domenii deosebite, cîteodată distante, a simultaniza pentru cititor totalitatea spațiului literar, nu prin simpla înregistrare nevertebrată a elementelor, ci, de cîte ori e posibil, prin decupaje sesizante — pe o idee, pe o problemă acută —, operînd expresiv, cu o pregnanță modernă, în materia foarte denivelată a literaturii contemporane, — astfel am crezut că trebuie să se definească revista noastră în raport cu dilema pe care o evocam mai înainte: în raport cu opțiunea multum sau multa.

Există o dignitate a lecturii — nu a lecturii pasive, ca un gest absent, ci a lecturii care se împărtășește din scrupulul intelectual cel mai autentic, din căutarea aspră, alături de autor, a plenitudinii ideii și a exactității. Lăudîndu-i pe clasicii veacului al XVII-lea, Flaubert, dificilul Flaubert, nu vedea în ei « niște oameni de un geniu enorm », care să te copleșească, precum Shakespeare sau Rabelais: « Dar ce conștiință !. . . Ce travaliu ! Cîte ștersături ! » recunoștea admirativ prozatorul. Iar drept culminație a acestui elogiu, Flaubert adăuga o astfel de neașteptată mențiune: « Și cît de lent citeau ! » Într-o asemenea înțelegere, lectura, concentrată și substanțială, a devenit, ea însăși, un mod de creație. Așa cum secolul nostru, secolul unei extraordinare puteri de cuprindere, e chemat să șteargă, tot mai mult, opoziția între lectură și creație, făcînd din muzeul imaginar și din biblioteca universală — pe care e în curs de a le realiza — niște originale, magnifice titluri de creație; dînd ipostazei de cititor un înțeles activ, capabil să mărturisească elocvent despre puterea ordonatoare a cugetului: în această perspectivă modernă, care e o conștiință simultană și globală a comorilor lumii.

Iată de ce revista noastră a crezut mereu de datoria ei să așeze lectura textelor beletristice sub regimul grav al lucidității — dincolo de reflexele comode care prefac cartea într-un simplu bun de consum, un fel de chewing-goom intelectual, mestecat după o mecanică fără orizont. De aici stăruința noastră de a așeza beletristica la punctul de convergență a unor multiple co-

mentarii explicative, de a organiza adevărate antologii critice, în jurul textelor care au meritat să suscite astfel de discuții; în ideea, tocmai, de a înmulți, pentru cititor, prilejurile de fertilă oprire — de prielnică zăbavă, *cum ar fi spus altădată cronicarul, care era un mare prieten al cărților.*

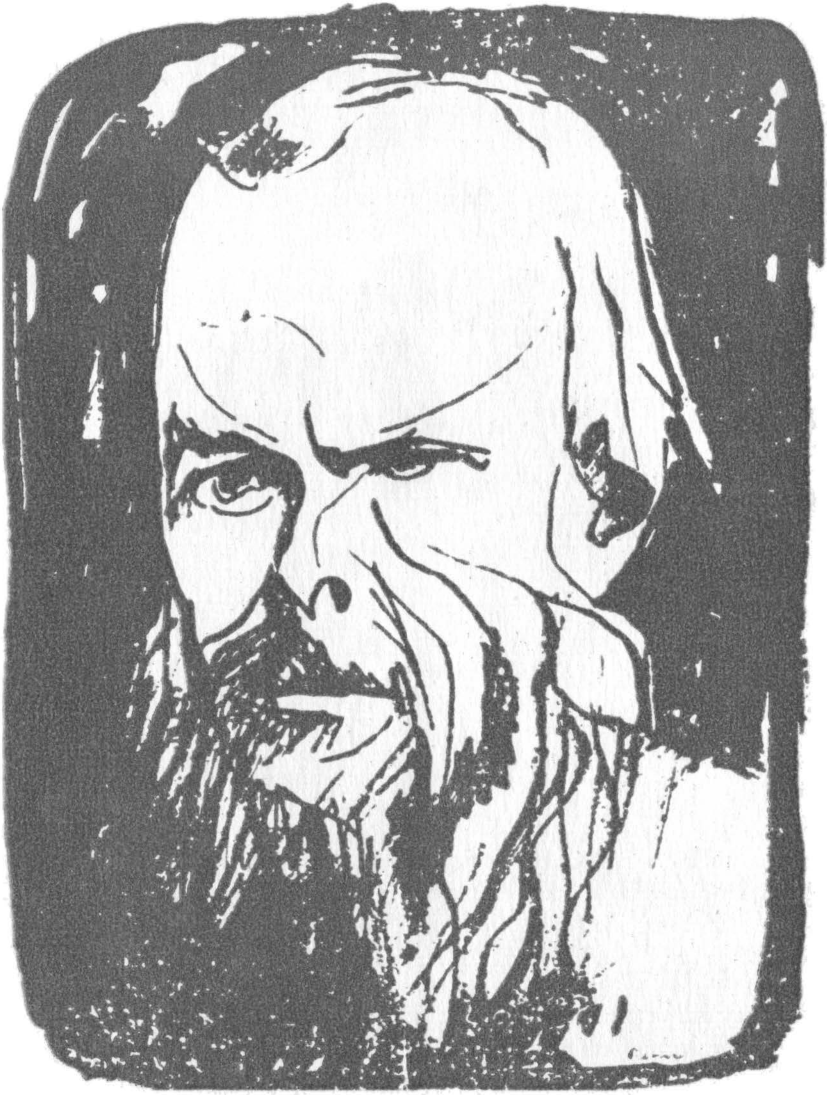
Gîndindu-mă la această massă de literatură universală și de informație artistică pe care a vehiculat-o publicația noastră, îmi vine uneori în minte o frumoasă gravură dintr-o stranie carte germană a veacului al XVII-lea: unde se vede o femeie avînd drept trunchi rotundul globului terestru, purtînd pe trupul sferic, vizibil desenate, continentele. Această apariție neverosimilă — figurînd însăși Terra — ține la sîn un prunc, care e piatra miraculoasă, îndelung căutată de toți alchimiștii. N-avem, bineînțeles, prezumția să credem că în retortele laboratorului nostru s-a lăsat prinsă piatra filozofală. Dar cînd ai de ingurgitat globul tot — vreau să spun literatura întreagă a globului —, cum e datoare această revistă, semeni, fatal, cu alegoria despre care vorbeam mai înainte: nu poți avea un mers prea ușor, trebuie să pășești mai degrabă lent, grav cumpănindu-ți vasta încărcătură.

O bibliografie a numerelor 50—100, *prelungind-o pe aceea existentă pentru numerele* 1—50, *va sistematiza, în curînd, bogăția de titluri și mulțimea de autori care s-au perindat în paginile* « Secolului 20 ». *Examenul ei înseamnă și pentru noi îndemnul de a cîntări, cu o atenție mereu suplă, echilibrul și deschiderea revi_tei, împingînd explorările ei și înspre zonele încă fugar atinse, rămase mai mult ca niște promisiuni exotice, pentru spațiul nostru de gîndire. Veacul a arătat că exotismul poate deveni azi sursa celei mai pure clasicități, sîntem maturi pentru a opera restituțiile cuvenite și a corecta ceea ce venea dintr-o lesnicioasă îngustime, în vechile geografii spirituale. Din rațiuni de simetrie, bunăoară, o zonă imensă a mapamondului, Oceania întreagă, rămăsese pe delături în superba alegorie închipuită de Carpeaux, rotunda horă care înfățișează* Cele patru părți ale lumii. *Europa a simplificat destulă vreme, în chip neîngăduit, după niște simetrii arbitrare, imaginea lumii.*

Sinteza pe care și-o propune revista noastră se voiește europeană *nu în acest sens restrictiv și fragil, ci într-o perspectivă infinit mai generoasă. Dacă e să evoc o emblemă pentru această aspirație, aș căuta-o la izvorul fără de moarte al civilizației noastre; cu aproape trei milenii în urmă — au arătat savanții — Homer ne dăruise deja accepția cea mai deschisă, cea mai uluitor dinamică a Europei. Pe marele Zeus el îl numea* europos : *un adjectiv însemnînd « cel care vede foarte departe ».*

DAN HĂULICĂ

Desen de CAMIL RESSU ▶



DOSTOIEVSKI
ETERN CONTEMPORAN

G. CĂLINESCU

Realism și parabolă

Cînd în 1845, *se prezentă la marele critic Bielinski, căruia Grigorovici și Nekrasov îi comunicase, în culmea entuziasmului, romanul* Oameni săraci, *Dostoievski fu obiectul unei admirații delirante. « Îți dai dumneata bine seama, înțelegi ce-ai scris?» îi zise criticul și îi ținu un discurs despre intuiția marilor artiști, despre capacitatea acestora de a dezvălui adevărurile umane. Dostoievski ieși uluit: « E posibil — își zicea el — să fiu așa de mare? » Întrevederea cutremură sufletul său, îi dădu grija de a nu se coborî sub nivelul atins precum și o inocentă fatuitate. Criticele exprimate asupra lucrărilor următoare îl deprimară și-l aruncară în crunte îndoieli.*

Ce era nou în Oameni săraci? *Eroul este Macar Dievușkin, mic funcționar care trăiește într-o mizerie indescriptibilă într-o pensiune, alături de alți nenorociți. Odaia lui e de fapt o despărțitură a bucătăriei. Casă și masă îl costă vreo* 24 *de ruble însă, neplătind la vreme suma, este obiectul celor mai penibile vexațiuni din partea gazdei. De amărăciune se îmbată. Mînecile îi sînt roase la coate, nasturii îi cad, talpa încălțămintelor i se dezlipește. Oamenii de serviciu nu vor să-i curețe hainele murdare cu periile statului. Dievușkin se gîndește să ia cu împrumut patruzeci de ruble de la un cămătar, « Crezi dumneata, scrie el unei fete (romanul este epistolar), că sînt în stare să inspir cuiva de la întîia privire vreo încredere? » Bine înțeles, cămătarul nu-i dă banii, îi pretinde o cauțiune. Literatura de tinerețe a lui Dostoievski e de un patetism sfîșietor, cu tot stilul rece. În rezumat, scriitorul denunță mizeria proletariatului intelectual din Rusia țaristă, umilința*

micului funcționar în fața superiorilor, anularea completă a oricărei demnități umane, reducerea individului la o simplă expresie statistică. Sentimentul de spaimă și tortură în fața existenței este aproape permanent. Eroii trăiesc din expediente, din cîteva copeici împrumutate, din hainele puse amanet, din ceaiul oferit de milă de către o slugă. Nici o nădejde nu licărește în fața lor, desnodămîntul vine în curînd în chipul unei morți sordide. Chemarea de către Excelența Sa reprezintă pentru umilul impiegat aproape certitudinea destituirii. Dievușkin se prezintă în biroul superiorului cu o hîrtie, bine caligrafiată, în care însă a sărit un rînd întreg. Ca o culme a nenorocirii, un nasture i se desprinde și se rostogolește pe jos. Dievușkin așteaptă sentința de moarte. Miracol. Excelența Sa, impresionată, scoate din portofoliu o sută de ruble și le oferă funcționarului. Bielinski a rămas încîntat de ascuțimea observației lui Dostoievski, în sensul că eroul strivit, anihilat de autoritatea superiorului, nu se socotește vrednic de atîta atenție. Sentimentul de neant al subalternului îl va trata mai tîrziu Cehov. În Dostoievski este mai mult decît atît. De fapt, umiliții săi sînt niște biruitori.

Concepția despre om a lui Dostoievski se poate formula pe scurt astfel: nu există individ oricît de abject în care să nu licărească un minim de umanitate, în aparentul declasat și în anonim sălășluiește o porțiune de geniu. Monstruoasa întocmire a societății pe clase ierarhice cu convertirea în turmă a multitudinii infime, are un rezultat neprevăzut. Individul se ilustrează în așa chip în umilință, încît capătă o valoare omenească uriașă. Acesta e cazul lui Dievușkin. Smeritul consilier titular cu coatele lustruite și cu nasturii rupți, e un sfînt Francisc, un Dante, un Petrarca; Clara, Beatrice, Laura lui este Varvara Dobroselova, o fată săracă, pe care o iubește timid și respectuos, pentru care, ca s-o ajute, își vinde pînă și uniforma de serviciu și căreia, în luna mai, fiind bolnavă, îi trimite el, care nu și-a plătit pensiunea, struguri. Inocentă și puțin egoistă, Varvara se mărită, ca să scape de sărăcie, cu un negustor iar Macar, suavul, neînțelesul, primește a-i face comisioane în vederea nunții. O idee asemănătoare se află tratată în Nopți luminoase.

Modul prin care se ilustrează eroii dostoievskieni, reduși la neant din punct de vedere social, este acuitatea conștiinței morale. Individul mediocru și abject din lumea balzaciană are un orizont etic corespunzător. Astfel reptila se tîrăște cu satisfacție ca o reptilă și nu are nici un fel de șoc moral în prezența zburătoarelor. Declasații și abrutizații lui Dostoievski știu însă că zac într-o prăpastie, mediocrii știu că sînt mediocri. Viața lor este infernală din această cauză. Fiecare pare a avea înaintea ochilor cel mai sublim prototip de om și suferă de a nu se putea apropia de model, sau de a se îndepărta printr-o cădere vertiginoasă de el. Apare orgoliul întors. Individul prăbușit în josnicie își proclamă cu ostentație căderea, excelează în smerenie. În întuneric, vinovatul descoperă eternul și se ridică astfel deasupra comunului.

În Netoșka Niesvanova *avem de a face cu un violonist ratat. Fusese un mediocru clarinetist, apoi moștenind o vioară excepțională, se revelă deodată ca un mînuitor plin de însușiri al arcușului. Toți îl înconjoară cu atenție, așteaptă de la el izbînzi mari. Iegor nu posedă totuși putere de muncă, se alcolizează, lasă vioara în părăsire. Devine amar, inepuizabil în a critica celebritățile muzicale. Într-o bună zi un violonist ilustru vine la Petersburg. Iegor e în culmea agitației. Ar voi să știe prin comparație dacă are sau nu geniul pe care, în secret, și-l atribuie. Fură banii soției sale spre a-și cumpăra un bilet de intrare la concert. De altfel primește apoi o invitație personală. Soția, bolnavă, zguduită de furtul puținelor ei ruble, cade la pat și moare. Întors plin de tulburare de la concert, violonistul cîntă în fața cadavrului soției. Accentele violinei par sublime fetiței sale vitrege. Totuși Iegor artistul scoate numai niște suspine muzicale, căci la concertul marelui violonist și-a dat seama că pentru el totul era pierdut. Niciodată nu ar mai fi putut atinge virtuozitatea obținută prin îndelungă muncă a acelui celebru muzicant. În culmea disperării fuge de acasă, lăsîndu-și soția moartă, înnebunește și moare după două zile într-un spital. Tipul de ratat al lui Iegor, aduce puțin aminte de* Le neveu de Rameau *al lui Diderot. Dar aci, în micul roman al lui Dostoievski, se petrece un lucru neobișnuit. Un muzicant își pierde mințile cînd se încredințează că nu are geniu, salutînd prin acest accident un geniu incontestabil. De obicei, mediocrii sînt calmi, gregari, solidari între ei, și alcătuind marea familie a mediocrilor. Ei nu înnebunesc. Neavînd percepția marilor valori, rămîn mulțumiți de ei înșiși. Prin înnebunirea sa, Iegor ratatul s-a ridicat brusc pe scara valorilor morale, recunoscînd imparțial nulitatea sa.*

Îndoiala pare a fi tulburat în acești ani sufletul lui Dostoievski. Simțea războindu-se în sine doi oameni, unul infatuat, mîndru, împodobit cu un falnic țilindru de la Zimmermann, altul îndoit asupra valorii sale, suspicios. Bielinski regreta tot ce spusese despre el, declara că fusese o vită încălțată, că aerele geniale ale lui Dostoievski și pretenția acestuia că toată omenirea îl persecută, îl sufocau. Dostoievski scrise Dublul, *pe o temă predilectă romanticilor și care învia o idee plautiană, reluată de Shakespeare, de Rotrou, de Regnard, intrînd în patologia mintală și în analiza subiectului. Scriitorul rus va trata de fapt un caz de autoscopie ca și Alfred de Musset în vestita* Noapte de Decembrie:

Du temps que j'étais écolier
Je restais un soir à veiller
Dans notre salle solitaire.
Devant ma table vint s'asseoir
Un pauvre enfant vêtu de noir
Qui me ressemblait comme un frère.

Iacov Petrovici Goliadkin, consilier titular, un om timid și onest, constată într-o bună zi apariția la cancelarie a unui alt Goliadkin, îndrăzneț, lingușitor, intrigant, care intră în grațiile șefului, ofuscîndu-l cu totul. În cele din urmă Goliadkin timidul e dus la balamuc. Scrierea este echivocă și prea febrilă, asemănătoare într-asta cu nuvelele lui Hoffmann de la care, prin Gogol, vine și proiectarea neașteptată a eroilor mic-burghezi pe un decor fantastic. La început Dostoievski este încîntat de scrierea lui. Lumea băgase de seamă că folosea în chip original analiza iar nu sinteza, că adică mergea spre adînc, examinînd atomii. Cînd însă Bielinski și ceilalți declarară că Dublul *era monstruos și plictisitor, Dostoievski admise că în el sînt lucruri « care îți întorc inima pe dos și te îngrețoșează să citești. ». Ca și violonistul Iegor, Dostoievski cădea cu voluptate de la infatuare la un înspăimîntat sentiment al nulității. Bielinski, care aștepta de la scriitor o critică acerbă a societății, se arăta din ce în ce mai dezamăgit. Nuvela* Gazda *i se păru o inepție, un ce căutat, pus pe cataligi, artificial și fals. Un june om de știință, foarte sărac, Ordînov, se mută la un bătrîn epileptic, Murin, care trăiește cu o femeie tînără. Natural, Ordînov cade îndată în adorație, femeia îi atrage atenția că este legată pe viață și pe moarte de bătrîn care i-a cumpărat sufletul, ținînd-o în puterea sa cu vrăji de magie neagră. În cele din urmă bătrînul și femeia dispar. Ideea fundamentală ar fi putut fi, într-o manieră mai realistă, prestigiul pe care îl exercită asupra femeii infirmul, prin bătrînețe și prin boală, dreptul de viață al valetudinarului și în genere al omului însemnat de destin. Nici nuvela* Domnul Proharcin *nu găsește grație înaintea lui Bielinski. Adevărul este că Dostoievski e în acești ani în faza imitațiilor mai mult sau mai puțin izbutite, în care chiar realismul are ceva factice, părînd copiat. Balzac, din care scriitorul tradusese* Eugénie Grandet, *e ușor de recunoscut pe dedesubt. Pensiunile ieftine pentru împiegați și mici rentieri ca în* Le père Goriot, *speculațiunile bănești microscopice, existența mic-burgheză și proletară ieftină sînt toate transportate în Petersburgul somptuos, însă în mahalale mizere cu case de raport închiriate și subînchiriate. « Le concierge » și închirietoarea de camere mobilate și de spații locuibile sînt și aci protagoniștii tipici. Caterina, tovarășa epilepticului, subînchiriază. Tot apartamentul se compune, într-o casă de raport cu o curte interioară murdară, dintr-o unică, spațioasă cameră, despărțită în trei prin pereți de scîndură. Una din aceste strîmte încăperi este odaia închiriată cu pensiune lui Ordînov. Prînzul e pregătit de o femeie murdară și în zdrențe. Tot într-o pensiune se petrece și întîmplarea din* Donmul Proharcin. *Semion Ivanovici e un mic funcționar strîngător și avar care plătește o sumă infimă Ustiniei Fiodorovna în pensiunea căreia locuiește de mulți ani. Funcționarul moare, pensionarii și gazda se adună în jurul patului său, răsucesc salteaua, răstoarnă cadavrul cu picioarele în sus și făcînd o incizie cu cuțitul în pînza*

saltelei dau de fișicuri de bani. Și în veșnicele speculații în jurul produsului muncii literare, Dostoievski seamănă cu Balzac, cu distincția că scriitorul francez e mai optimist, în vreme ce Dostoievski se simte dezgustat de scrisul silnic pentru plata datoriilor. Imaginația și sensibilitatea tînărului scriitor erau excesive, lipsea o veritabilă experiență de viață care să umple spațiile imense deschise de fantazie. « Lumea exterioară — scrie el în acei ani — trebuie să se afle în echilibru cu lumea interioară. Altfel dacă fenomenele exterioare nu se produc, lumea interioară ia o dezvoltare primejdioasă. » În curînd se produseră într-adevăr fenomene teribile care prefăcură pe romanticul Dostoievski în marele și torturatul realist din Crimă și pedeapsă.

Dostoievski — își amintea A.P. Miliukov — citea bucuros toate scrierile asupra socialismului, rămînînd totuși sceptic. Deși admitea că toate aceste doctrine sînt însuflețite de bune intenții, considera pe socialiști drept niște exaltați onorabili, dar naivi. Bine înțeles socialismul despre care e vorba era cel utopic. Indiscutabil este că scriitorul a fost atras de ideile progresiste, oricît de haotice ar fi fost ele, unele fiind de esența liberalismului, altele fiind taxate de autorități drept comunism. Spiritele luminate doreau arzător abolirea șerbiei, slăbirea cenzurii, suprimarea pedepselor corporale, însă moderații așteptau aceste schimbări ca un dar din partea țarului. Exista la un oarecare Petrașevski, un cerc frecventat de liceeni, studenți și tineri scriitori, unde se discuta de toate, făcîndu-se platonic critica regimului. Petrașevski avea reputația unui inofensiv limbut. Spehnev însă care îl frecventa părea organizat și decis la acțiune. Revoluția de la 1848 din Franța sperie regimul țarist, generalul-conte Orlov, șeful jandarmeriei, trimite un spion la reuniunile lui Petrașevski. Dostoievski care împrumutase bani de la Spehnev se destăinuie atașat ideii unei organizații mai stricte, împreună cu acesta. Totul era însă, cum recunoscuse instrucția, o simplă efervescență neorganizată sub semnul unor idei generoase. Dostoievski dăduse, de pildă, o largă publicitate scrisorii către Gogol a lui Bielinski, prin care ilustrul critic denunța conformismul și bigotismul marelui prozator. Nu mai puțin, frecventatorii lui Petrașevski fură arestați, conduși în fortăreața Petru și Pavel. În fine sînt toți condamnați la moarte. În 22 decembrie 1849 Dostoievski și așa zișii conspiratori sînt scoși pe un ger cumplit în piața Semenovski, suiți pe o estradă. Li se citește sentința de moarte, un preot rostește o predică pe tema: « Răscumpărarea păcatului este moartea. » Trîmbița sună, tobele răpăie, conjuraților îngenunchiați li se frîng săbii deasupra capetelor, li se dau niște talare sinistre din pînză de sac cu mîneci lungi și cu capușon. Apoi trei dintre ei sînt legați la stîlpi și trei plutoane de soldați așteaptă ordinul de a trage. În cinci minute, își făcu socoteala Dostoievski, îi venea rîndul. Mai avea de trăit cinci minute. Apoi deodată li se citește ordinul de comutare a pedepsei. Dostoievski e osîndit la patru ani de muncă silnică în Siberia și

alți patru ca soldat de linie. Fusese înainte sublocotenent de geniu. La miezul nopții de 24 decembrie, Dostoievski cu lanțuri la picioare fu urcat într-o sanie. Era liniștit și cînd frate-său Mihail începu să plîngă zise: « Nu mă duci la groapă; și la penitenciar sînt oameni nu animale și mulți din ei sînt poate mai buni și mai merituoși decît mine . . . » Locul pedepsei era fortăreața Omsk, unde osînditul ajunse la 23 ianuarie 1850.

Penitenciarul era din bîrne într-o incintă hexagonală înconjurată cu uluci înalte făcute din vreo mie cinci sute de pari de stejar. Condamnatul fu ras în cap pe jumătate și sacrifică numai o mustață, căpătă haine vărgate de ocnaș și lanțuri noi. Dostoievski, care fusese un tînăr elegant și va fi toată viața un om cu grija corporală, arăta lamentabil. Cum se întuneca, ocnașii erau închiși în cazarma lor, unde circulau liberi făcînd un zgomot infernal de rîsete, înjurături și lanțuri, într-o duhoare insuportabilă. Pîinea era îndestulătoare, fiertura rea și cu gîndaci în ea, osîndiții aveau însă dreptul să-și procure singuri hrană, ba chiar să-și tocmească bucătari printre deținuți. Nu în privațiune consta oroarea penitenciară ci în umilirea morală și fizică, în costumul rizibil, în bătaia cu nuielele, în lanțurile ce nu împiedicau pe deținut să evadeze dar care îl urmau zornăind și în patul de spital, ca un semn al decăderii lui morale. Dostoievski ca nobil, era privit cu mefianță de tovarășii de penitenciar, motiv pentru care se purta rezervat și tăcut. Comandantul garnizoanei era un om impulsiv și feroce care dădea ordin deținuților să doarmă pe dreapta, pe stînga sau pe spate și-i pedepsea cînd constata că adormiții schimbase poziția. Fortăreața era în apropierea Irtîșului. Dostoievski transporta adesea cărămizi, legate cu cîte o frînghie, de la malurile apei la cazarmă. Probabil pisa, de asemeni, alabastru calcinat.

Dostoievski și-a făcut însemnările sale de închisoare în Amintirile din casa morților, *atribuindu-le unui ucigaș fictiv. Celebre au fost o vreme* Le mie prigioni *de Silvio Pellico, dramaturg mediocru care a descris suferința patrioților italieni în fortăreața austriacă de la Spielberg. Însă scrierea lui Pellico are o valoare strict istorică și e lipsită de perspectivele colosal umane ale amintirilor dostoievskiene. Intrînd în penitenciar, Dostoievski nu uită că este scriitor și observă întîi de toate cu răceală științifică psihologia deținuților. Aceasta e opera sa de criminalist care îi va fi de folos mai tîrziu. El constată că osînditul nu acuză nici o suferință morală pentru crima sa și că în general el nu iese mai bun din închisoare. Deținuții nu vorbesc despre crimele lor, fiindcă așa e uzul. O sociologie nouă domnește acolo. Oamenii sînt îndurători, pînă la o limită. Sînt posaci, invidioși, vanitoși, lăudăroși, copilăroși, susceptibili și extrem de formaliști. Lăsînd la o parte aceste aspecte negre, deținuții sînt setoși de viață. Lumea din afară li se înfățișează ca ceva nemaipomenit de frumos. Chiar cei condamnați la perpetuitate visează să iasă o dată și o dată. O existență trîndavă și nefolositoare îi deprimă.*

Toţi vor să facă ceva vital, însă nu forţat. Omul nu poate să trăiască, observa Dostoievski, fără a munci. Deci fiece deţinut, urmînd o trebuinţă firească, se dedă unei profesii şi unei ocupaţii oarecare. Cînd penitenciarul cumpără un cal, cei două sute de răufăcători cu fiare la picioare şi capetele rase sînt încîtaţi a fi chemaţi să-şi dea cuvîntul şi să se tocmească cu geambaşii. Vitalitatea acestor oameni se verifică la baia de aburi, care lui Dostoievski i se pare un iad. Ocnaşii înghesuiţi se lasă îmbrobonaţi cu voluptate de sudoarea caldă a pietrelor înfierbîntate şi stropite de apă. O sută de lanţuri răsună şi ocnaşii se împiedică unul în fiarele altuia. Cel mai zguduitor moment al vieţii în penitenciarul descris de Dostoievski este reprezentaţia teatrală. Ocnaşii obţin autorizaţia de a organiza spectacole cu două piese. Actorii, ocnaşi fireşte, sînt vreo cincisprezece, plini de talent. Se improvizează o scenă, se pictează o cortină. Deţinuţii încearcă un legitim orgoliu, mai ales că în oraş nu se află teatru. În fine, vine ziua reprezentaţiei. Sala se umple de spectatori, ocnaşi dar şi vizitatori. Dostoievski, ca literat, e invitat în rîndul întîi. Orchestra începe să cînte, cortina se ridică, piesele sînt interpretate nu se poate mai bine. Ocnaşii Poţeikin şi Bakluşin sînt nişte actori de mîna întîi. Rolurile de femei sînt ţinute tot de bărbaţi. Actorii joacă cu vervă, publicul aplaudă frenetic, succesul este remarcabil şi nimic nu deosebeşte această manifestaţie artistică de oricare alta. Cu o singură, sinistră, deosebire. Actorii au lanţuri la mîini şi la picioare, publicul are lanţuri la mîini şi la picioare, Dostoievski are lanţuri la mîini şi la picioare şi cînd lumea aplaudă se aude fireşte zornăitul fiarelor. Închipuiţi-vă pe Hamlet cu cătuşe declamînd « A fi sau a nu fi » şi publicul în loji şi staluri aplaudînd frenetic cu lanţuri, ca nişte brăţări imense şi muzicale, la mîini.

Numai acest capitol ar fi fost deajuns spre a conferi amintirilor lui Dostoievski o extraordinară forţă de protest politic împotriva regimului autocratic al ţarilor. Cu toată modesta sa rezervă şi cu acea blîndeţe ucigătoare, interpretată fals de unii drept îngenunchiere, el a atins vechea orînduire în punctul ei cel mai putred. Dacă ocna nu avea nici o acţiune educativă asupra criminalului, cu atît mai puţin încovoia pe deţinutul politic progresist care lupta pentru desfiinţarea exploatării omului de către om. Bătăile crunte ordonate de comandantul furibund sînt suportate de condamnaţi cu o mare linişte, fiindcă şi cel mai culpabil crede încă în viaţă. Dostoievski, se înţelege de la sine, evită a vorbi despre deţinuţii politici, dar nu poate fi îndoială că veştejind pe zbirii închisorii se gîndea la întregul sistem social ţarist.

« Socotesc că omul cel mai bun poate, prin efectul obişnuinţei, să se coboare la treapta de fiară cruntă. Sîngele şi puterea îmbată şi dezvoltă instinctele cele mai josnice; spiritul şi inima prind gustul petrecerilor celor mai anormale. În tiran, omul şi cetăţeanul sînt pierduţi pentru totdeauna. »

În 1852, generalul comandant al fortăreții ceru să se scoată lanțurile lui Dostoievski. Dar țarul respinse cererea. Lanțurile căzură pe nicovală abia în februarie 1854, cînd scriitorul părăsi penitenciarul. În martie merse la Semipalatinsk unde fu incorporat într-un batalion de linie.

Dostoievski aparținea nobleței și, ca și Flaubert, era fiul unui medic de spital. Afirmația lui De Vogüe că semăna cu un țăran e arbitrară. Tolstoi cu cizmele sale putea să facă aceeași impresie. Elementele feței scriitorului sînt subtile, mîinile sînt expuse cu finețǎ. Fruntea enormă, ochii sclipitori, barba rară de ascet, îi făceau mai ales în ultimii ani acea figură iluminată și stranie. La Omsk, Dostoievski cunoscu în fine poporul și descoperi implacabila ură de clasă care dăinuia pînă și în « casa morților ». Înțelese că vinovații din punctul de vedere al legii nu se credeau astfel și că toți iubeau viața și libertatea. Studie adaptarea omului la cele mai teribile condiții, spre a-și păstra viața, în speranța unei izbăviri. Deținuții își leagă lanțurile la brîu și cei care în unele închisori sînt prinși cu ele de perete, învață să se așeze jos într-o poziție lesnicioasă. Oamenii sînt peste tot oameni — scrie Dostoievski fratelui său. « Chiar printre ucigașii din penitenciar am cunoscut în acești patru ani oameni. Crede-mă, sînt printre ei firi adînci, puternice și frumoase . . . Am observat atîtea figuri și caractere populare ! Am trăit cu ele și cred a le fi pătruns. Am studiat sumedenie de vieți de vagabonzi și hoți, dar mai ales viața dureroasă a omului de rînd. Nu mi-am petrecut vremea fără folos. Am cunoscut poporul rus ca puțini alții, lucru de care sînt orișicum mîndru ! »

În anii consecutivi ieșirii din penitenciar, Dostoievski publică scrieri cu două dimensiuni, critici sociale în gravură lipsite de relieful fantastic al romanelor sale capitale. O înțeleasă prudență îl determina să scrie opere, cum mărturisește însuși, de o inocență de azur. Obiectul criticilor îl formează mai ales aristocrația și moșierimea detracată și chiar delicvescentă. Moșia Stepanciocovo și locuitorii ei *e un roman de* humour. *Dostoievski citise la Omsk pe Dickens și e remarcabil cît de îndemînatec copiază tonul exuberant al scriitorului englez. Încolo atmosfera e strict rusească. La moșia colonelului Iegor Ilici Rostanev, om bun, naiv și fără voință, se pripășește un fel de scriitor ratat, un Tartuffe umanitar, pe nume Foma Fomici Opiskin. Acesta e idolul generălesei Krahotkin, mama proprietarului. Colonelul merge pe lîngă el în vîrful picioarelor, îl crede un geniu și suferă tirania lui. Vrea chiar să-i cumpere o casă, pe care parazitul o refuză tactic, încredințat că va obține și mai mult mai tîrziu. Foma Fomici pune personalul de serviciu să învețe franțuzește, îl supune unor examene. Din nimic, parazitul se simte jignit, amenință patetic cu plecarea și într-o zi pretinde colonelului să-i spună « excelență ». După fiece capitulare a stăpînului casei, Fomici devine mai arogant. În cele din urmă, jignind grav pe colonel, Foma este azvîrlit*

afară, pe o ploaie torențială. Generăleasa cade în genunchi, imploră readucerea parazitului. Acesta se întoarce, joacă comedia omului persecutat, sancționează toate dorințele colonelului, devine și mai puternic și nu mai iese decît mort.

Tot un tiran al conștiinței altora este prințul Volkovski din Umiliți și ofensați care, interesat bănește, mînuie cum vrea pe fiul său, prințul Alioșa. Acesta e o fire indecisă, nu știe bine pe cine iubește, se entuziasmează pe rînd de două tinere fete, jură uneia că o iubește și o abandonează, mărturisind celeilalte că n-o iubește și pleacă după ea. Mefistofelic, Prințul Petru îl împinge către cea cu mai mulți bani. Intervine și aici tema bărbatului care merge cu sacrificiul față de femeie pînă la a-i înlesni altă însoțire. Ivan, constatînd că Natalia e disperată de ezitările lui Alioșa, merge la tînărul prinț și-l somează să se întoarcă la logodnica lui. « Mărturisesc — declara Dobroliubov — că acești domni care merg cu mărinimia pînă acolo, încît îmbrățișează pe amantul logodnicei lor . . . nu-mi plac de loc. » Nu-i mai puțin adevărat că Dostoievski era un astfel de om. La Semipalatinsk se îndrăgostește de soția de origine franceză a unui institutor alcoolic, care și muri. Aceasta se înflăcărează de un alt învățător și Dostoievski imploră prietenii să procure rivalului un post mai bun. În urmă, văduva Ana Isaïev devine soția sa.

Crimă și pedeapsă, scrierea de proporții shakespeariene și pentru unii încă și mai mult, o biblie, este în punctul de plecare un roman polițist, iar contemporanii l-au citit și gustat ca atare. Un student în mizerie omoară o împrumutătoare de amanet, și, cu toate precauțiile luate, e prins. Dostoievski avea trebuință de subiecte inocente ca azurul ca să treacă prin sita cenzurii. Studiul delicvescenței din punctul de vedere al moralei feudal-burgheze și mai ales apăsarea asupra necesității pedepsei conveneau regimului țarist. Este o greșeală să citim în linia dreaptă operele scriitorilor ruși din această epocă, de a lua prea în serios capitulările lor la doctrina oficială, emanatistă și iraționalistă, în virtutea căreia puterea țarului emană de la Dumnezeu iar ucazele lui divine sînt indiscutabile și impenetrabile, ca ale unui părinte iubindu-și fiii prin gesturi de groază și milă. Este cu neputință ca un Dostoievski, care patru ani de zile și-a mișcat mîinile și picioarele atît cît îngăduia lungimea lanțurilor, să fi devenit un avocat sincer al cătușelor. Opera lui trebuie citită în diagonală. Sărac, scriind pentru bani, Dostoievski era mereu alarmat de problema cenzurii. În 1845 avea îngrijorări cu privire la Oameni sărmani. « Mă amînă și tot amînă cu un roman așa de inocent și nu știu cum se va sfîrși totul. Ei bine, dacă mi-l interzic? Dacă mi-l taie de sus pînă jos? Ar fi într-adevăr o nenorocire . . . » « Proharcin — scrie în anul următor — a fost teribil de desfigurat în anume pasaj. Domnii din cutare loc au suprimat chiar cuvîntul cinovnic, Dumnezeu știe pentru ce motiv,

totul era nu se poate mai nevinovat; l-au șters de peste tot, toată viața a dispărut. N-a mai rămas decît scheletul din ceea ce ți-am citit. Reneg nuvela mea.» Orice rînd, pînă și punctul — spune Dostoievski — era suspectat ca alegorie.

În al doilea rînd, Crimă și pedeapsă *este un studiu profund al patologiei delicventului. Dostoievski care trăise cîțiva ani printre osîndiți cunoștea materia. Dar e de presupus că a făcut observații conștiincioase și după aceea. Astfel, după ce publicase acest roman, vizitează la Litovsk un penitenciar pentru copii, apoi doi ani mai tîrziu o colonie de copii delicvenți, la Petersburg. O tînără femeie, fiind osîndită la muncă silnică fiindcă aruncase pe geam o fetiță, de altfel fără urmări grave, Dostoievski o vizitează la închisoare, unde criminala născuse un copil. Între alte observații, face și pe aceea că, la prima sarcină, femeile pot fi pasibile de influențe și impresii bizare. El nu era doctor, dar își aducea aminte că în copilărie i se povestise de o doamnă care, de cîte ori era gravidă, fura. Unele amănunte din* Crimă și pedeapsă *sînt adevăruri curente, ca de pildă pornirea criminalului de a se întoarce pe locul crimei sau accidentul ca un inocent să se mărturisească vinovat. Valoarea cărții stă însă în studiul sub microscop al sufletului delicventului. În privința aceasta nu există o scriere mai exactă, mai clară, și distinctă, fără nici un procent din acea absurditate atribuită gratuit sufletului slav. E un adevărat « discours de la méthode », bazat nu pe logica formală, ci pe una dialectică, ce ține seama de strictul determinism din natură, prin raporturi contradicționale. Psihicul nu se limitează la zona cerebrală, unde se formulează conștient raporturile între subiect și predicat. Discursul unui individ este mai mult decît o înșirare logică de propoziții obiective, este o reacțiune defensivă a întregului eu, avînd rădăcini în celulele cele mai elementare. El este de fapt un reflex prin care individul face față unei condiții date. Raskolnikov a pregătit crima numai în plan intelectual, ca și cînd ar fi urmat să întîmpine un interogator strict logic. Însă judecătorul de instrucție aplică metoda pe care el o numește psihologică, examinînd toată ființa, studiindu-l, interpretînd doctrinele sociale și criminalistice ale acestuia ca reacțiuni spontane, ca excitații ale întregului sistem nervos. Porfir Petrovici nu face interogatoriu ad hoc, ci conversează liber și neoficial, inchiziția lui procedează prin încercuiri vaste. Din clipa în care a săvîrșit omorul, Raskolnikov se simte depărtat de restul omenirii. El este de aci încolo un criminal, avînd a se apăra zi de zi de primejdia de a fi descoperit. De aci încolo sufletul său e într-o continuă exacerbare și încercarea de a-și constitui un calm prin deliberație dă rezultatele cele mai nefaste. Așa cum bolnavii prea atenți asupra organelor de sub controlul sistemului vegetativ își produc tahicardie, astfel procesele de gîndire, automate și ele pînă la un punct, la omul sănătos, devin spasmodice la criminal. Dacă pendulul ar căpăta un creier, implicit ar avea și fantezie precum și scrupulul exactității și astfel, bolnav, ar alerga mai*

încet sau mai iute, arătînd ore inegale. Raskolnikov nu mai are încredere în semenii săi, îi suspectează pe toți de gesturi hieroglifice, se teme că ei știu și că indiferența lor este jucată, și atunci devine la rîndu-i un inchizitor. Doi inchizitori stau față în față, pipăindu-se unul pe altul: criminalul și judecătorul, iar opera lor de analiză este laborioasă fiindcă amîndoi, lucizi și foarte instruiți, își cunosc reciproc metodele. Mișcarea defensivă ia forme acute, Raskolnikov se supraveghează în cuvinte și în gesturi, însă această încordare produce delir. Studentul se îmbolnăvește și subconștientul trădător țîșnește impetuos afară. Are halucinații. I se pare a auzi pe comisar bătînd pe proprietăreasă. Nastasia, fata de serviciu, îl încredințează că n-a fost nimic. « Este sîngele care strigă în tine, » zice ea, voind a spune că intoxicația sîngelui produce vise rele. Însă Raskolnikov crede că Nastasia face aluzie la crimă. Înspăimîntat, leșină. De obicei, după asemenea crize de teroare, Raskolnikov cunoscînd psihologia criminalului, reflectează asupra cazului, încercînd să elimine exagerările. Individul care a pronunțat cuvinte suspecte este supus unui interogatoriu. În intenția de a scruta conștiința celuilalt, atît anchetatorul cît și criminalul recurg la metoda sincerității totale. Raskolnikov declară într-o discuție liberă șefului cancelariei comisariatului că el, dacă ar fi ucis, ar fi ascuns bijuteriile furate sub un bolovan, undeva într-un loc singuratic, ceea ce de fapt și făcuse. Judecătorul de instrucție împărtășește lui Raskolnikov că metoda lui este de a lăsa liniștit pe vinovatul prezumat, supunîndu-l unei supravegheri strînse. Arestarea calmează pe criminal, răpește instructorului putința de a ajunge prin mărturisire la o evidență matematică. Culpabilul nu va fugi, așa cum fluturele de lampă nu poate scăpa de atracția luminii. O astfel de sinceritate tulbură pe Raskolnikov care se întreabă dacă Porfir Petrovici știe sau numai uzează de cinism spre a afla. Studentul ferindu-se de orice spontaneitate, își conduce lucid reacțiunile după o cazuistică atentă. După ce a negat un fapt, explică prietenului său de ce a procedat astfel: Oamenii mărginiți neagă totul. Un prevenit inteligent dimpotrivă nu încearcă a distruge realitatea, ci numai o interpretează altfel. Porfir însă se aștepta de la el, Raskolnikov, să mărturisească. În chipul acesta Porfir a fost derutat. O asemenea luptă este firește istovitoare pentru vinovat și cînd, în cele din urmă, judecătorul de instrucție îi declară pe față că-l consideră ucigașul celor două femei, Raskolnikov, deși își dă seama că insinuarea face parte din metoda psihologică și că e posibil ca Porfir să n-aibă dovezi, ne mai putînd suporta duelul, mărturisește.

De la Macbeth *al lui Shakespeare nimic mai adînc n-a fost scris cu privire la psihologia criminalului.*

Capitularea lui Raskolnikov capătă o semnificație mai largă dacă ținem seama de regimul în care trăiește eroul. El e un fost student, suspectat de idei subversive, deci principial pus sub supraveghere de poliția țaristă. Con-

statăm că toată existența studentului cetățean este asediată. Porfir Petrovici a citit un articol criminalistic al lui Raskolnikov pe care acesta nici nu l-a văzut tipărit. Porfir pîndeşte somnul şi visele criminalului, e în curent cu întîmplările sale familiale. Razumikin, prieten al studentului şi rudă cu judecătorul, devine, fără să-şi dea seama un delator. Porfir Petrovici investighează într-un cuvînt conştientul şi subconştientul eroului şi mai mult de cît un judecător de instrucție este un spion politicos dar implacabil.

Citit pe un plan superior, Crimă şi pedeapsă, *a dus în cercurile reacționare la interpretări mistice şi personaliste ce denaturează mult esența romanului. Dostoievski ca ideolog e nebulos, fie din voința de a nu avea dificultăți în tipărirea operelor, fie că a trăit printre teoreticieni cețoşi. El însuşi mărturiseşte că socialismul de care se entuziasmase în tinerețe împreună cu generația lui apărea ca un creştinism amendat. În roman, scriitorul are aerul a spune că Raskolnikov este victima ideilor socialiste şi că după crimă, primindu-şi pedeapsa justă, descoperă principii mai înalte în sprijinul ordinei constituite. Însă analiza romanului infirmă acest mod de a vedea. În primul rînd Raskolnikov merge la închisoare fiindcă a fost biruit în lupta cu poliția. A făcut erori capitale, pe care le mărturiseşte cu ciudă, dar de căit nu se căieşte fiindcă criminalii n-au remuşcări. «Nu-şi recunoştea decît o vină — spune romancierul — slăbiciunea de a se fi denunțat». Raskolnikov a făcut o crimă din motive cerebrale, mobilul său nu e furtul; prin asta a produs exaltarea în cercurile burgheze stendhaliste, cultivatoare ale aventurii. Într-un fel studentul e din familia lui Lorenzino de Medici care ucide un tiran nu spre a i se substitui, ci fiindcă are înainte exemplul lui Brutus. Situația pare considerabil înnobilată. Raskolnikov clasifică oamenii în « ordinari » şi « extraordinari », adică de fapt în indivizi banali şi genii, cei dintîi simpli reproducători ai speței, ceilalți călăuzitori ai umanității ca principi şi oameni de ştiință, autorizați în acest caz, cînd interesul cere, să treacă peste anume obstacole. Raskolnikov este aşadar machiavelist. « Este de remarcat — zice — că toți binefăcătorii şi călăuzitorii speței umane au fost teribil de sangvinari », şi dă drept exemplu pe Napoleon. Omul extraordinar este autorizat să calce morala, atunci cînd în lumea ordinară găseşte indivizi păgubitori societății, cum i se pare lui Raskolnikov a fi victima sa. « Crimă? — strigă el înainte de a se preda — Ce crimă?. . . aceea de a fi ucis un hoit murdar şi răufăcător, o bătrînă cămătăreasă păgubitoare tuturor, un vampir care sugea sîngele săracilor? » În aplicație, Raskolnikov comite omorul fără interes imediat. Nu banii l-au tentat ci dorința de a şti dacă este sau nu un om excepțional, capabil de a trece obstacolele moralei burgheze. André Gide a încercat să dea o replică neutilitaristă gestului lui Raskolnikov. Lafcadio din* Les caves de Vatican *comite o crimă gratuită. Dar cum vedem Raskolnikov nu făcea altceva şi Lafcadio plagiază.*

Teoria ex-studentului e şubredă, deşi punctul de plecare nu-i fără adevăr. Societatea burgheză se întemeiază pe exploatarea celor mulţi de către cei puţini şi pe egoism. Lujin, care este un burghez liberal, susţine că a cultiva interesul personal este a folosi societăţii întregi. Dimpotrivă, a rupe veştmîntul în două şi a da jumătate altuia înseamnă a provoca două sărăcii; însă filozofia lui este la fel de falsă pentru că socialismul ştiinţific nu cere distribuirea averilor ci confiscarea în numele poporului a mijloacelor de producţie. Bătrîna cămătăreasă este într-adevăr un simbol al societăţii capitaliste, dar suprimînd pe bătrînă şi luînd pentru el însuşi sau pentru mai mulţi avutul ei, Raskolnikov n-a desfiinţat răul, rezidînd în diferenţa de clasă. Altă cămătăreasă a luat desigur locul celei omorîte. Raskolnikov trebuia să suprime clasa exploatatoare, ceea ce nu este cu putinţă prin asasinat, ci prin revoluţie sau prin lupta sistematică a proletariatului. În acest fel, cade şi teoria omului extraordinar. Nu geniul modifică cursul istoriei, el cel mult primeşte un mandat din partea maselor. Nimeni n-are dreptul cu de la sine putere, să sancţioneze, ura de clasă nu autorizează crima. Disperat de relele societăţii în care trăia, Raskolnikov trebuia să pună toată energia de care se dovedeşte capabil în slujba luptei organizate pentru răsturnarea ordinei feudal-burgheze. Atunci ar fi fost un erou al clasei muncitoare. Este de observat că Raskolnikov întîmpină numai compătimire, dar nimeni, cu toate pretenţiile lui de filozof social, nu-l apără şi nu caută să-l sustragă urmăririi judiciare. El este un solitar, străin de felul de a gîndi al proletariatului.

Privit totuşi ca un bolnav, produs al unei societăţi în descompunere, Raskolnikov este perfect inteligibil. Haosul din mintea lui oglindeşte mediul. Crimă şi pedeapsă *este o critică aspră a ordinei feudal-burgheze din epoca ţarismului, aspect trecut prea mult cu vederea. Regimul ţarist n-a împiedicat apariţia cărţii pentru că nu putea tăgădui existenţa răului social. El dimpotrivă tolera discuţia în măsura în care ea ducea la concluzia că răul este inerent vieţii, constituind chiar o voluptate, în vreme ce fericirea făgăduită de progresişti e de domeniul metafizicului. «Suferinţa — declară Porfir Petrovici, exponent al regimului — este un mare lucru. . . în suferinţă este o idee». Dar vom vedea îndată că suferinţele pe care le îndură eroii sînt proprii societăţii vechi. Raskolnikov şi-a întrerupt studiile din cauza sărăciei. Ieşirea lui din mansardă pe sub ochiul proprietăresei este un martiriu. Înfometarea produce halucinaţii şi nu ne miră filozofia de disperare a studentului. Pulheria, mama lui, are o mică pensie pe care şi-o aconteaza ca să-şi poată ajuta fiul. Cămătăria înfloreşte în mediile paupere. Lujin, consilier la curte şi om de afaceri, vrea să ia în căsătorie pe Dunia, sora studentului, mai cu seamă fiindcă este săracă. Prefera ca femeia să vadă în soţ un binefăcător, prin urmare un stăpîn permanent. Marmeladov,*

consilier titular concediat, bea furînd ultimii bani din casă, lăsîndu-și soția tuberculoasă și copiii muritori de foame, acceptă banii fiicei sale, Sonia, care s-a prostituat ca să-l poată ajuta. Admitem că în ultimă analiză Marmeladov a ajuns în mizerie, fiindcă este un alcoolic. Dar alcoolismul nu este o boală socială proprie vremii în care trăia? Oamenii în stare de ebrietate sînt legiune în acest cartier al Petersburgului, caracterizat prin duhoarea de cîrciumi. După moartea prin accident a lui Marmeladov și înmormîntarea lui, proprietăreasa dă afară din casă pe Katerina Ivanova. Aceasta înnebunește, iese pe stradă cu copiii și cerșește într-un mod grotesc, apoi moare în casa prostituatei care este fiica ei vitregă. Aceste scene sînt geniale și înfiorătoare — Dante n-a închipuit altele mai întunecate.

Critica societății este copleșitoare și în Idiotul, *roman realist și totodată o parabolă. Aci nu mai avem de aface cu oameni în mizerie, chiar eroii suferind de oarecare indigență nu pătimesc de foame. Dostoievski a lăsat acum periferia și studiază ca și Tolstoi lumea aristocratică și burghezia mare. În* Crimă și pedeapsă *se vorbea de copeici, aci de sute și milioane de ruble. Suferința care în primul roman era de ordin fiziologic, apare aci inefabilă și cerebrală. Deci criza societății burgheze nu se limitează numai la inegala distribuție a produselor de consum, ci atinge, dezorganizînd, viața morală. Foarte mulți eroi se alcoolizează, de astă dată fiindcă se plictisesc. Protagoniștii petrec într-una, șampania ia locul vodcii. Nu-i mai puțin adevărat că reuniunile cu consum de alcooluri sînt pentru unii din ei prilej de a lega relații și a face afaceri. Lebedev e un astfel de afacerist, văicăreț, umil, mincinos, spion, autor de scrisori anonime și de șantaje, aproape mereu în stare de ebrietate, mărturisindu-și abjecția cu candoare. În numeroase rînduri Dostoievski a descris magistral «bufoneria» alcoolicului, ca să folosim o expresie a lui. Alcoolic este și generalul Ivolghin, hoț, cerșetor și pe deasupra mincinos ca baronul de Münchausen. Minciunile lui scandalizează propria-i familie. Evolghin este extrem de susceptibil și aerul de credulitate al auditorilor îl irită. Își dă seama că nu e cu putință să fie crezut, că lumea aprobă din compasiune. Toți eroii lui Dostoievski suferă de delir de introspecție și alcoolicii mai mult decît toți și asta fiindcă nu se pot obiectiva în acțiuni tonice. Ei simt voluptate în a recunoaște abjecția lor, profesează și ei teoria suferinții. Marmeladov în* Crimă și pedeapsă *bea fiindcă, zice el, vrea să sufere, fiindcă bînd își simte și mai tare căderea. Tîrîndu-se în genunchi înaintea soției sale căreia îi furase ultimii bani, bătut de aceasta, strigă lui Raskolnikov: «Asta îmi face plăcere! aceasta nu este pentru mine o durere, ci o bucurie». Lebedev declară că minte spre a se coborî pe sine însuși, și după ce mărturisește o ispravă, se bate cu pumnii în piept și smerindu-se spune: «sînt josnic, sînt josnic». În* Jurnalul unui scriitor *Dostoievski zice: «Poporul rus gustă un fel de voluptate în*

durere... Ceea ce spun despre popor se potriveşte şi pentru indivizii luaţi izolat... Derbedeul e înainte de toate un om care suferă... Beţivul rus bea de inimă rea şi plînge etc.» Aşadar scriitorul a vrut să demonstreze o teorie. Oricine înţelege că mobilitatea şi lipsa de frenaţie, sentimentalitatea excesivă, sînt proprii stării de ebrietate la oricare individ de pe glob şi că Verlaine este un Marmeladov şi un Lebedev. În fond Dostoievski voieşte să atragă atenţia asupra persistenţei dignităţii umane la cei degradaţi. Marmeladov, Lebedev, generalul Ivolghin sînt însetaţi de stima oamenilor şi încearcă s-o obţină prin acea căinţă bufonă. Generalul Ivolghin a furat lui Lebedev un portofel cu cîteva sute de ruble. Apoi ruşinat de gestul lui, aruncă portofelul sub un scaun. Văzînd că nimeni nu-l ridică, taie pe furiş un buzunar al redingotei lui Lebedev şi introduce portofelul între căptuşeală şi stofă. Dar Lebedev maliţios nu se grăbeşte să descopere portofelul. Generalul e jignit, îşi dă seama că Lebedev ştie totul. Supărat devine irascibil în altă ordine de lucruri, pleacă de acasă blestemîndu-şi familia şi moare după un atac de apoplexie. De aci deducem că omul nu cade niciodată aşa de jos încît să nu avem speranţa de a-l salva, dar în lumea în care trăieşte Ivolghin mîntuirea este cu neputinţă. Fiul său, Gania, umblă după zestre, Ptiţin adorator al fetei sale împrumută pe amanet, generalul Epacin posesor de imobile de raport, acţionar şi proprietarul unei fabrici, e preocupat să-şi mărite convenabil cele trei fete, grija soţiei lui, o aristocrată, este de a fi frecventătă de lumea bună. Pe Rogojin, un comerciant milionar, banii îl incită la pasiuni brutale. S-a îndrăgostit de o curtezană indecisă, căreia îi oferă o sută de mii de ruble într-un pachet legat cu sfoară. După amînări şi răsgîndiri, Rogojin răpeşte pe curtezană, o omoară şi-i veghează zmerit cadavrul, într-o scenă înspăimîntătoare şi literar vorbind sublimă. E personajul cel mai simpatic, dacă se poate vorbi astfel, din această lume, un Othello al clasei mercantile. Femeile, neavînd nici o răspundere serioasă în societate, trăiesc o viaţă sentimentală artificială, cu mai multe toane de iubire de cîte sînt îngăduite într-o idilă sănătoasă şi sfîrşesc prin a exaspera pe bărbaţi. Mai interesante sînt femeile pierdute. Sentimentul ce le stăpîneşte pe toate este ruşinea în faţa dispreţului unanim. Sonia din Crimă şi pedeapsă uită mizeria prin fapte de devotament, dar Nastasia Filipovna din Idiotul, profitînd de frumuseţea ei excepţională, se răzbună pe cei care o umilesc, umilindu-i la rîndu-i, purtînd cu vorba pe adoratori, fiind arogantă cu femeile oneste.

Bolnavii înşişi nu se simt bine în această societate, fără stimă pentru cel care nu e puternic, şi al cărei cel mai înalt sentiment este înjositoarea caritate.

Dostoievski a făcut excelente analize ale sufletului tuberculosului compătimit. Unora, eroii lui Dostoievski li s-au părut nişte nebuni, însă ei sînt cu

totul normali în condiţiile sociale respective. « Cîteodată — zice generalul Ivolghin — cu cît un lucru e mai real, cu atît pare mai neverosimil ».

Boala pe care a atribuit-o des eroilor săi Dostoievski, este epilepsia, de care el însuşi a suferit. Idiotul *a fost scris în străinătate şi scrisorile din această vreme au toate acest ton: « Crizele s-au repetat în fiece săptămînă. . . am fost la Geneva, crizele au început, şi ce crize ! ». Scriitorul descrie foarte exact boala şi are tactul de a folosi locvacitatea premergătoare atacului spre a pune în gura lui Mîşkin teorii care în alt moment ar părea dizertaţie goală. Prinţul Mîşkin nu păşeşte cu siguranţă în mijlocul semenilor săi, se teme să nu facă un gest ne la locul lui, să n-aibă o criză. Prezentat de Aglae societăţii bune, Mîşkin sparge un vas chinezesc şi de emoţie are un atac. Prinţul venise să cunoască această lume pe care o considera, cum şi era, ignorantă, superficială, arierată, preocupată de interese meschine şi, spre groaza ei, spuse lucruri incompatibile cu ţinuta convenţională a unui salon monden. Dar atacul de epilepsie îl absolvă de orice vină, lumea îl priveşte cu indiferenţă, este un bolnav.*

Dostoievski, depăşind studiul clinic, a voit să facă din cneazul Mîşkin un Don Quijote. « Nebunul » castillan devine « idiotul », omul serafic, cu suflet de copil, model al unei umanităţi pure. Într-o societate senzuală şi desfrînată, Mîşkin n-a cunoscut femeia; în mijlocul unor oameni respectuoşi de opinia aproapelui, cneazul consimte să se căsătorească cu o curtezană, spre a-i da sentimentul onorabilităţii; într-o lume de mincinoşi, Mîşkin spune cu inocenţă adevărul; în vreme ce toţi umblă după avere, prinţul şi-o împarte generos pe a sa, lăsîndu-se chiar şantajat. Toţi sînt orgolioşi, prinţul e modest, nici unul n-ar mărturisi că e poltron, Mîşkin declară că acceptă duelul, nu fără frică.

Cu toate acestea, dacă romanul lui Dostoievski e măreţ ca operă realistă Mîşkin nu e la înălţimea unui Don Quijote care, acela, e un erou pozitiv. Don Quijote luptă, deşi în numele unui ideal himeric, Mîşkin e un contemplativ, un confesor gentil, un Isus printre cupe de şampanie. Destul de bogat, deci fără grijile existenţei, el trece din casă în casă, predică, interpretează, dă consilii, dar nu face nimic spre a răsturna ordinea feudal-burgheză şi a pune alta mai bună în locul ei. Mîşkin conferă blînd cu depravatul general Ivolghin şi cu astuţiosul beţiv Lebedev, în aşa zisa suferinţă a cărora vede o sclipire divină. Însă exploatatul acestei clase, omul de jos, îi rămîne necunoscut. Înspăimîntat de crima lui Rogojin, adică de fapt de brutalitatea burgheziei, fuge din faţa ei şi redevine în sanatoriul din Elveţia un « idiot », capitulînd ca şi Raskolnikov.

Un Isus tînăr este Alioşa Karamazov a cărui siluetă grandioasă se ridică deodată în mijlocul unei societăţi corupte şi chiar criminale. Ideea simbolică e pregătită printr-o aspră critică socială. Ne va ajuta să înţelegem mai

bine pe Alioșa și lumea lui, figura tînărului Arcadiu Macarovici Dolgoruki din romanul Un adolescent. *Legal, adolescentul este fiul lui Macarie Ivanovici, grădinar pe moșia lui Versilov, și al Sofiei Andreievna, fata aproape analfabetă a unui șerb. Versilov, om de lume, rămas la vîrsta de 25 de ani văduv cu doi copii, e un tip de absenteist și de epicureu, între plăcerile căruia intră și anume idei înaintate. Voluptățile lui esențiale sînt de ordin erotic. Versilov reclamă de la sluga sa pe Sofia, o ia și trăiește cu ea, nelegitim, dovedind, în ciuda infidelităților, un respect constant. Pe copiii săi legali și bastarzi Versilov nu-i ține în preajma sa, îi plasează pe la rude. Arcadiu care este de fapt fiul moșierului primește o educație din cele mai distinse, cauză a dramei lui sufletești, pentru că buna creștere îi dă sensibilitate și-l face susceptibil la orice semn de desconsiderație. Versilov nu este un tip exclusiv rus, adică în concepția occidentalilor, rasial contradictoriu și ilogic. El este exponentul unei clase în preajma destrămării, un depravat melancolic, care presimte că revoluția nu-i departe. Ereditar, i-au rămas anume inclinații, de pildă respectul dacă nu fervența religiei și, în materie de morală, eleganța care face cu putință conviețuirea între oameni. Dar nu are încredere în viață, și neavînd ideal, cade repede în apatie și disoluție. Într-o bună zi, după treizeci de ani de indiferentism, Versilov începe să cînte bisericește și să reclame mîncare de post. Pînă miercuri entuziasmul se evaporează și Versilov consumă friptură. « Amici — zise el — iubesc pe Dumnezeu, dar sînt lucruri care mă agasează ». Ca și Horațiu, Versilov n-are vocație ascetică. E un moșier sedentar pe care munca îl sperie, un socialist de salon. « Socotesc — afirmă el — că plăcerile muncii sînt inventate de leneși ». Nu se pasionează de nimic.* Nil admirari este, *neexprimat, principiul său. « În ce crezi tu — zice — că rezidă forța mea? În această facultate de acomodație pe care rușii inteligenți din generația mea o au în gradul cel mai înalt și pe care eu o am într-o măsură excepțională. Nimic n-are priză tiranică asupra mea ». În materie socială filozofia lui este indiferentismul: « e mai bine să nu faci nimic, să rămîi liniștit; nu mică e satisfacția de a nu fi participat la nimic ». Analizînd mai adînc vorbele lui Versilov, înțelesul e următorul: clasa dominantă merge fatal spre pieire. A acționa în sensul viitorului, este a pune un lemn pe rugul în care vei arde. Așteaptă-ți mai bine soarta, fără crispații și pînă atunci distrează-te. « Încearcă — sfătuiește Versilov pe Arcadiu — să iubești pe cineva sau ceva, sau, pur și simplu, să te atașezi de ceva. ». El, Versilov, se atașează la cît mai multe femei și nu respinge nici bucuria de a avea copii. Cu toate astea, atît iubirea cît și caritatea sînt acceptate ca simple comandamente sociale, fără entuziasm, omul curent fiind respingător. « Amice, a iubi oamenii așa cum sînt, e cu neputință. În consecință fă-le bine astupîndu-te la nas și închizînd ochii ». Versilov este un voltairian, care acceptă lumea așa cum este,*

fără s-o considere cea mai bună dintre lumile posibile, un individ din familia contelui Almaviva care cere dreptul seniorului confiscînd nevasta servului, care n-are puterea de a se împotrivi. Liberat fizicește, robul n-a agonisit încă libertatea morală. Liza, sora lui Arcadie, fiică a aceluiași Versilov, se lasă sedusă de prințul Sergiu Sokolski și se resemnează ușor. « Prințul — declară ea — nu se mărită cu fetele unui fecior ». Ideea permanenții sentimentului de frică față de stăpîn a tratat-o și Strindberg. Erotismul lui Versilov merge de la gesturi de canalie pînă la pasiuni cerești. El colectează anunțurile din ziar prin care fete în mizerie cer posturi de guvernante. Apoi le vizitează, le oferă ajutoare, împingîndu-le la perdiție. Una din acestea se spînzură. Pe de altă parte, îndrăgostit de Katerina Nicolaevna e gata să facă crimă pentru ea. O imploră ca măcar să nu se căsătorească cu altul. Bătrînul prinț Sokolski e dement, sau aproape, ceea ce nu-l împiedică să-și facă bine afacerile, fiind asociat într-o întreprindere anonimă. Aristocrația dă mîna cu marea burghezie. Fiul său Sergiu e un seducător ordinar și un excroc. A făcut un copil cu Lidia Ahmakova și altul cu Liza, sora lui Arcadie. Nu se gîndește să ia în căsătorie pe nici una. Prințul e amestecat într-o afacere de falsificare a unor acțiuni și se predă justiției. El aparține unei clase în descompunere și se prăbușește cu deliciu, acceptîndu-și soarta, totuși cu îngîmfarea unui om ce nu-și va pierde niciodată titlul de noblețe. « Sînt prinț — declară — din descendența lui Ruric, dar de ce n-aș deveni cîrpaci, dacă trebuie să-mi cîștig pîinea și sînt incapabil de o altă treabă? Pe firma mea se va citi: Prințul cutare, cizmar ! » *Șambelanul Versilov, frate numai după tată, cu Arcadie, se poartă cu o indiferență scandaloasă față de acesta, trimițîndu-i prin lacheu o sumă de bani ce era îndatorat să-i predea. Apărînd în fine, îl privește indiferent. Trei lachei, rezemați de rampa scării, contemplă ironic retragerea fratelui natural. Arcadie este, cum spune un erou al cărții, membru al unei « familii de întîmplare », din care nu se poate scoate o societate regulată. Cel puțin vechea aristocrație avea o tradiție. În această lume paradoxală, eroul se simte rău.*

Ca și Raskolnikov, Arcadiu Macarovici are și el o « idee » care e următoarea: să devină tot așa de bogat ca Rothschild. În acest scop, spre a putea tezauriza, avea să facă probă de abnegație, supunîndu-se timp de o lună unui regim de pîine neagră. N-avea să fure ca Raskolnikov, în schimb ar fi dat cu împrumut pe amanet practicînd cămătăria ca și victima acestuia. Devenit bogat ar fi ocupat întîiul loc în societate. Femeile, aristocrația, i-ar fi dat tîrcoale. Apoi după ce ar fi atins culmea puterii, ar fi renunțat la avere începînd să cerșească. Însă de data aceasta ar fi avut mulțumirea de a fi dovedit tuturor celor care l-au umilit că este mai presus decît ei toți. Arcadie se îmbracă la cei mai buni croitori, joacă la ruletă.

Pontînd mereu pe zero rîdică sume importante şi face cunoştinţă cu lumea specifică a tripoului.

Precum vedem, eroul tipic al lui Dostoievski (Raskolnikov, Arcadiu Macarovici, apoi Alioşa Karamazov) e un om al faptei, un Julien Sorel sau un Rastignac în societatea ţaristă. Cu un distinguo: nu sînt parveniţi, doritori de promovări personale. Ofensaţi de lumea înconjurătoare, ei acţionează în numele omenirii pe care, ca şi Christos, voiesc s-o răscumpere de păcat. Aci este curioasa particularitate a lui Dostoievski, deosebit într-asta şi de Balzac şi de Tolstoi. Rastignac nu vorbeşte în numele umanităţii, el e tînărul sărac în căutarea unui loc înalt în epoca Restauraţiei. Julien Sorel pierde capul pe eşafod, dar rămîne un criminal de rînd. Pe Wronski, îl întîlnim, după moartea Anei Karenina, cu durere de dinţi, într-o gară. Nici un interes universal nu crispează faţa lui.

Ruleta capătă o semnificaţie excepţională în această lume în care lipsa banilor schimbă brusc raporturile dintre oameni şi poate fi fatală pentru individ. În universul dostoievskian trei sînt mijloacele salvatoare: crima, împrumutul şi ruleta. Totuşi în micul roman Jucătorul Dostoievski a relevat cu spirit caracterul de nebunie al jocului la ruletă. O bătrînă generăleasă, pe care rudele o cred muribundă, soseşte pe neaşteptate în orăşelul cu jocuri de hazard să vadă cum pierde banii moştenitorul său. Cere să fie dusă îndată la ruletă. Acolo pontează cu încăpăţînare pe zero, cîştigă o sumă, considerabilă, apoi se pasionează şi se ambiţionează şi pierde tot ce are, făcîndu-se, după vorba generalului, ruşinea întregii Rusii.

Este ştiut că Dostoievski a jucat la ruletă. Din 1862 întreprinde mai multe călătorii în străinătate, iar din 1867 pînă în 1871 trăieşte în afara graniţelor Rusiei. Nu face asta din nevoia exclusivă de a-şi odihni spiritul ci fiindcă era ameninţat cu închisoarea pentru datorii. În străinătate, cel puţin, scăpa de creditori şi putea să scrie. Carenţa banilor îl împinsese spre ruletă şi fiindcă, într-adevăr cîştiga, cunoscu toate dureroasele emoţii ale jocului. Scriitorul pretindea că vrea să încerce un sistem nou, acela de a ponta mereu pe zero şi-şi explica pierderile prin cauze puerile, cum ar fi aceea că un englez l-a enervat cu violenţa parfumului. Scrisorile din acest timp ale scriitorului către a doua sa soţie, Ana Grigorievna, sînt o capodoperă de analiză subconştientă a umilinţei, gingăşiei, şireteniei jucătorului care a pierdut şi solicită bani. Cîteva rînduri sînt semnificative: « Îngerul meu scump, Aneto, am pierdut totul »; « Aneto, bucuria mea veşnică, fericirea mea, nu te nelinişti, nu te chinui »; « Trimite-mi iute, îndată, bani »; « Îngerul meu, nu crede că voi pierde şi aceşti bani la joc, nu mă ofensa pînă într-atît, nu mă judeca atît de josnic. Sînt om, supus slăbiciunilor omeneşti». Spirit lucid, scriitorul, dedublat, s-a descris cu exactitate şi corespondenţa e de fapt mai adîncă decît romanul. În general Dostoievski porneşte de la

un studiu amănunțit al oamenilor și faptelor — și dacă mărește nu inventează. Impresia de colosalitate fantastică a lumii sale e aceea pe care o face un animal văzut la microscop.

Frații Karamazov *zugrăvește și el « o familie de întîmplare », cu un bătrîn scandalagiu și erotic, avînd copii de la două soții și unul cel puțin nelegitim. « Ce este această familie Karamazov care și-a făcut deodată o tristă celebritate — pledează apărătorul. — Mi se pare că această familie sintetizează societatea noastră contemporană, cel puțin a unora din elementele ei. Iată-l pe acest bătrîn depravat, acest « tată de familie » care își sfîrșește așa de tragic cariera; e un gentilom care a debutat ca linge-talere: a făcut o căsătorie pentru bani; un bufon și un cămătar. Îmbătrînind s-a îmbogățit și îmbogățindu-se devine arogant, cinic, luător în rîs, rău și rămîne mereu senzual. Nici un simț moral, și iată exemplul pe care-l dă copiilor. Rîde de datoriile lui de tată și-și lasă copiii că crească cu slugile. Toată morala lui e rezumată în aceste cuvinte: « După mine potopul ». Feodor recunoaște pe față acest lucru și scuza lui este că iubește viața și nu crede în paradis, acolo unde după părerea lui este somnul fără deșteptare. « Voi îmbătrîni — zice el — voi deveni urît, femeile nu vor mai veni bucuros — voi avea nevoie de bani: de aceea adun cît mai mult. . . E mai bine în noroi ». Într-adevăr bătrînul Karamazov are mereu la îndemînă un pachet cu bancnote, la dispoziția unei curtezane, cu condiția ca aceasta să vină. Mitia, unul din fii, îl pîndește însă pentru că și el vrea pe Grușenka. Ivan, alt băiat, are deasemeni cam același limbaj: Setea de viață este, după el, caracteristică tuturor Karamazovilor: « a trăi, cu orice preț ! . . . a trăi. . . vreau să trăiesc ! Vreau să trăiesc în ciuda oricărei logici ! Ce importă dacă cred ori nu în ordinea stabilită a lucrurilor? Îmi plac florile primelor zile de primăvară, îmi place cerul albastru. . . » Cu toate acestea, acest senzualism nu este adevărata vigoare de viață a omului superior, sau este un foc dezordonat care se varsă pe gura cuptorului în loc să-și trimită flăcările în sus. Dostoievski pretinde că acești oameni nu cred în Dumnezeu, mai puțin mistic vorbind, ei nu cred în nici o idee, nu văd nici un drum deschis înaintea umanității. Valea întunecoasă în care se află li se pare eternă.*

Din punct de vedere judiciar, Frații Karamazov *este o replică la* Crimă și pedeapsă. *Raskolnikov era comandant cu dovezi clare, pentru un omor mărturisit. Mitia Karamazov este victima unei erori judiciare. Dostoievski combină situații care toate sînt în sarcina acuzatului.*

De observat că purtarea acestuia în timpul anchetei, spre deosebire de cea a lui Raskolnikov, este imprudentă, nepăsătoare și naivă, ca a unui om cu conștiința limpede. Dostoievski ironizează pe judecătorii care cercetează faptele materiale fără a lua în considerare noblețea omului. Un om

adevărat sfîrşeşte prin a mărturisi şi deci sinceritatea lui Mitia nu trebuia suspectată ci dimpotrivă luată ca un element plin de greutate. Alioşa cere absolvirea fratelui său pe cuvînt.

Adevăratul criminal, epilepticul Smerdiakov, este, după toate semnele, fiul lui Fiodor Karamazov făcut cu o idioată mută, ce n-a displăcut omului care prefera noroiul din viață paradisului himeric. Ereditatea lui era deci încărcată şi lui Dostoievski, căruia un copil i-a murit într-un atac de epilepsie, problema responsabilității părinților, ca şi a lui Ibsen în Strigoii, *pare să-i fi stat pe suflet. Smerdiakov, un Quasimodo al patologiei nervoase, exemplifică ura împotriva societății inicve a unui umilit care n-a găsit nici el o cale spre a lupta deschis pentru transformarea ei. El urăşte toată Rusia. Simte că are merit, nu poate concura pe cei cu naştere. « Mitia — se plînge el — e un golan, dar dacă provoacă în duel un fiu de conte, fiul de conte va primi sfidarea golanului: cu toate astea întrucît prețueşte mai mult decît mine? Oare fiindcă am mai mult spirit decît el? » Alioşa, cel mai tînăr dintre Karamazovi, novice la o mănăstire şi cirac al stareţului Zosima nu este nici fanatic nici mistic, ci un altruist, dedicat « operelor de lumină şi de dragoste ». De altfel stareţul Zosima însuşi e suspectat de ateism. Speculațiile în jurul misticismului dostoeivskian sînt cel mult exagerate, ortodoxismul lui reprezintă o formulă agreată de autorități. În fond pe el îl preocupă îmbunătățirea omului printr-o mare idee. Recluziunea lui Alioșa la mănăstire e temporară, ca să înfrîngă senzualismul rasei sale. Ceea ce visează el nu este în cer ci pe pămînt şi permanentizarea răului n-o acceptă. Cercurile reacționare au luat în brațe pe Dostoievski pentru că ar fi ratificat condiția tragică a omului, adorînd-o ca atare, absolvind astfel pe impilatori. Dostoievski ar fi fost un resemnat. În realitate toți eroii lui se zbat, fie şi pe calea condamnabilă a crimei, să pună capăt ordinei vechi. Pe pămînt este şi noroiul în care trăieşte Fiodor Karamazov, dar şi geometrie. « Notează bine — spune Alioșa fratelui său Ivan — că dacă Dumnezeu există şi dacă el a creiat pămîntul, l-a făcut desigur urmînd, principiile lui Euclid. . . Eu cred în armonia eternă în care ne vom topi într-o zi. . . sînt convins ca un copil că suferințele vor dispare. . . . » Alioşa face un lucru extraordinar. Cumpără pe paznicii din escorta spre Siberia a lui Mitia și preia lanțurile lui. Tînărul novice capătă deodată proporțiile lui Isus şi face un gest simbolic de izbăvire a umanității, aparent de pură caritate. Astfel tablourile primitivilor care în partea de jos reprezintă scene prozaice de viață, au în partea de sus un plan alegoric fantastic în care îngerul se bate cu demonul. De ce Dostoievski nu a reparat eroarea judiciară printr-un desnodămînt fericit? Pentru că afară de faptul că Mitia şi Ivan se simțeau culpabili în gîndurile lor, Mitia în deosebi trebuia să răscumpere adevărul prin suferință. Dostoievski care n-a înțeles lupta ideologică progresistă sau*

n-a îndrăznit s-o formuleze, a pregătit-o totuşi pe cale emoţională, denunţînd în tot poporul rus existenţa unei răbdări serafice în faţa unei inegalabile suferinţe. El era un om modern, dar cu fantazie medievală. În plină instanţă cînd Alioşa mărturiseşte că a ajutat fuga fratelui său Mitia, Liza, o tînără paralitică, se ridică în picioare şi merge. Noul Isus umanitar făcuse o minune.

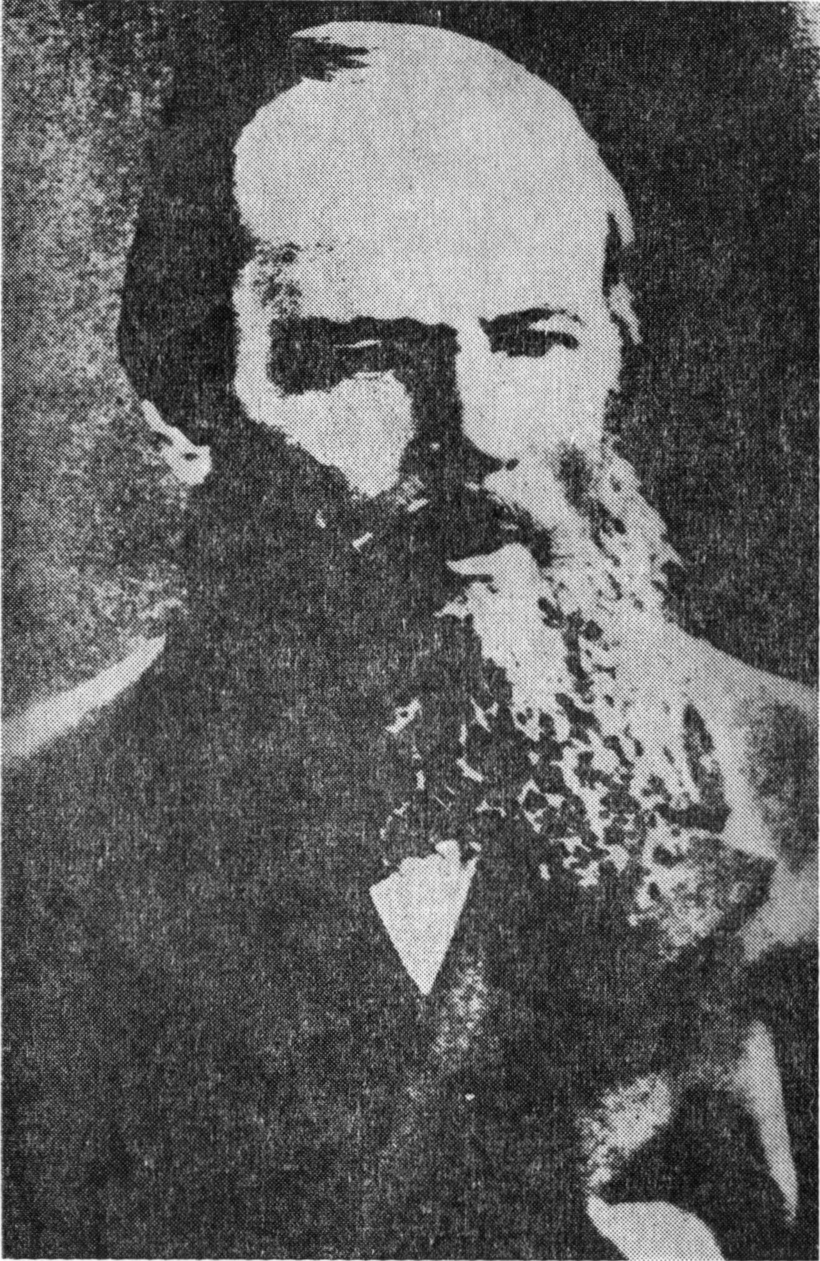
Alioşa nu se întoarce la mănăstire cum ne-am închipuit, ci se căsătoreşte cu Liza, intrînd în rîndurile societăţii şi promovînd altă moralitate de cît aceea a Karamazovilor. Viaţa se ridică pe principiul dragostei. Există dragoste senzuală ca aceea a bătrînului Karamazov, care îşi cumpără plăcerile cu ruble, şi o dragoste spirituală. Pe aceasta o va cultiva Alioşa. În chipul acesta romanul simbolizează în scenerie medievală ideea din tabloul de renaştere a lui Tizian, din Galleria Borghese, Amor sacru şi amor profan, *în care aceeaşi femeie este reprezentată nudă, chemînd cu trupul, şi înveşmîntată spre a vorbi numai cu suavitatea faptei.*

În cele din urmă romanul dostoievskian se deosebeşte radical de cel occidental. Balzac, ca şi Molière, ca toţi moraliştii francezi, este un clasificator impasibil. În societatea umană sînt avari, ipocriţi, parveniţi, părinţi slabi, copii ingraţi. Aceştia sînt respectabili aşa cum sînt, în presupusa lor imutabilitate. Pentru un Balzac, infernul trebuie să existe în veci, pentru ca opera scriitorului să fie posibilă şi viabilă. Dostoievski studiază de fapt un singur erou, care nu e nici bun nici rău, ci omul cu proporţiile sale inegale de bine şi de rău. Acest om nu cade niciodată prea jos, încît să înceteze de a fi om şi se poate urca oricît de sus pe scara valorilor etice. Surpriza reînvierii morale e cu putinţă la orice erou dostoievskian, raiul figurat vorbind, se poate deschide oricui. Scriitorul merge în sus şi în jos în conştiinţa omului de la fundurile cele mai întunecate pînă la conştiinţa splendidă a legii morale. Eroii săi trăiesc în omenire, legea supremă este deci iubirea, egoismul burghez şi solidarismul fiind satanice. Poporul îndeobşte are sentimentul responsabilităţii faţă de om şi cînd un semen cade, el nu-l scuză de crimă dar se întristează, ceea ce înseamnă că soarta unui om afectează omenirea întreagă. Este o interpretare greşită că Dostoievski ar fi glorificat asceza şi mîntuirea după moarte. E adevărat că prin anume confuzii de gînduri şi expresii, unele pagini ale sale, acelea bunăoară unde vorbeşte de Vlas al lui Nekrasov, căitul care de frica iadului şi-a vîndut averea şi cerşeşte, par scoase din legenda franciscană. Iacopone da Todi nu vorbea alt limbaj:

Povertade poverina
Ma del cielo cittadina,
Nulla cosa ché è terrena
Tu non puoi desiderare. . .

În fond Dostoievski este un ilustrator al energiei morale, un romancier al omului activ și al luptătorului terestru. Cărțile lui nu sînt « biblii ale disperării », cum susține Madariaga, și nimic cu adevărat haotic și obscur nu mocnește în sufletul eroilor. Deși Raskolnikov, Mîșkin, au ratat, oamenii adevărați nu încetează lupta pentru binele umanității. Don Quijote, spune Dostoievski, este curat la suflet, blînd, curajos, inteligent, dar e luat în rîs de toți pentru că n-are geniul orientării întregii sale bogății sufletești către dreptate și adevăr. El se pierde în fantasmagorie și nebunie. Dostoievski visează un Don Quijote pozitiv, cu sensul realului, cu o idee practică. « Europa greșește — zice — cînd își bate joc de ruși, tratîndu-i drept revoluționari, căci noi sîntem revoluționari nu numai spre a distruge. . . Ci în vederea unui alt lucru, pe care îl ignorăm încă ». Nu suferea să se explice crima și nulitatea prin înrîurirea mediului. Credea dimpotrivă că mediul depinde de om. « Energie, muncă și luptă, iată prin ce va fi transformat mediul ». Cultul suferinței și al răbdării e și el o metodă de luptă care duce prin desăvîrșirea conștiinței, la înlăturarea ineluctabilă a nedreptății. Ideile juste și progresiste, cuvintele scriitorilor pe care Dostoievski, ca și V. Hugo, îi socotește profeți și luptători, vor preface lumea prin forța lor eterică:

Elles feront frémir les marbres
Et les monts que brunit le soir;
Et les chevelures des arbres
Frissonneront sous le ciel noir.



E. M. DE VOGÜÉ

Religia suferinţei

...Nimeni n-a împins mai departe realismul: amintiţi-vă istorisirea lui Marmeladov, în Crimă şi pedeapsă, *portretele de ocnaşi şi tabloul existenţei lor: nimeni n-a îndrăznit mai mult în zona himericului; amintiţi-vă orice personaj din* Idiotul. *Zugrăveşte realităţile vieţii cu adevăr şi asprime, dar visul său pios îl stăpîneşte şi planează neîncetat dincolo de aceste realităţi, într-un efort supraomenesc pentru a se folosi Evanghelia într-un spirit nou. Să-l denumim, dacă vreţi, realism mistic. Natură dublă, oricum o priveşti, sufletul unei surori de caritate şi spiritul unui mare inchizitor. Mi-l imaginez trăind în alt secol — nici el nici eroii lui nu aparţin vremurilor noastre, ei fac parte din acea fracţiune a poporului rus care se sustrage timpului occidental; îl văd mai curînd, în largul lui în epocile cînd stăpînesc marile cruzimi şi marile devotamente, şovăind între un Saint-Vincent de Paul şi un Laubardemont, depăşindu-l pe primul atunci cînd caută copii părăsiţi, zăbovind lîngă celălalt pentru a nu pierde nimic din trosniturile unui rug. După cum este mai emoţionat de unul sau de altul din excesele talentului său, îl poţi numi pe bună dreptate un filozof, un apostol, un zănatec, cel care alină pe necăjiţi sau călăul spiritelor placide, Jeremia temniţei sau Shakespearul casei de nebuni; toate aceste denumiri vor fi meritate; luate aparte, nici una nu-l va caracteriza îndeajuns.*

...Voi fi iertat dacă voi folosi cîteva amintiri personale pentru a completa această schiţă, pentru a evoca omul şi a făuri o idee despre influenţa sa. Întîmplarea a făcut să mă întîlnesc adesea cu Feodor Mihailovici în ultimii trei ani ai vieţii sale. Chipul său era aidoma cu scenele-cheie din romanele sale: nu-l puteai uita dacă-l vedeai o dată. Ei! Într-adevăr era omul unei asemenea opere şi a unei asemenea vieţi! Mic, firav, numai nervi, ofilit şi gîrbovit după cei şaizeci de ani de existenţă amară; totuşi mai degrabă veştejit decît îmbătrînit, cu înfăţişarea unui bolnav fără vîrstă, cu o barbă lungă şi părul încă blond: şi mai presus de orice degajînd acea « vioiciune de pisică » despre care vorbea o dată. Chipul îi era al unui

* *Le Roman russe*. Ed. Plon, Paris, 1924, cap. V.

ţăran rus, al unui adevărat mujic din Moscova; nasul turtit, ochii mici clipind sub arcade, scînteind ca o văpaie cînd furioasă, cînd domoală; fruntea lată, năpădită de riduri şi umflături; tîmplele puternice ca un ciocan; şi toate aceste trăsături adîncite, contorsionate, prăbuşite pe o gură îndurerată. Niciodată n-am văzut pe un chip o expresie împovărată de atîta suferinţă. Toate neliniştile sufletului şi ale cărnii îşi puseseră pecetea; citeai, mai bine ca într-o carte, amintirile din casa morţilor, îndelunga obişnuinţă cu spaima, cu neîncrederea şi martiriul. Pleoapele, buzele, toate fibrele acestui chip tremurau de ticuri nervoase. Cînd se însufleţea de mînie susţinînd o idee, jurai că ai văzut un asemenea chip pe băncile unei instanţe criminale, sau printre vagabonzii care cerşesc la porţile închisorilor. Alteori, avea blîndeţea tristă a bătrînilor sfinţi de pe icoanele slave.

Tot ce avea mai specific poporul sălăşluia în acest om: un amestec inexprimabil de bădărănie, fineţe şi bunătate pe care îl au adeseori ţăranii din Rusia Mare — şi ceva tulburător, poate concentrarea cugetării pe această mască de proletar. Cînd îl vedeai prima oară te atrăgea, înainte ca magnetismul său ciudat să fi acţionat asupra ta. De obicei, cînd vorbea, folosea un ton jos, domol şi voluntar, însufleţindu-se treptat, apărîndu-şi părerile fără să menajeze pe nimeni. Pledîndu-şi teza favorită despre preeminenţa poporului rus, i se întîmpla uneori să spună doamnelor din cercurile mondene unde era atras: « Nu valoraţi nici cît ultimul dintre mujici ».

Discuţiile literare se terminau repede cu Dostoievski; mă oprea cu vorbe de o milă orgolioasă: « Avem geniul tuturor popoarelor şi în plus geniul rus; deci noi putem să vă înţelegem, pe cînd voi nu puteţi; »

Memoria lui să mă ierte, încerc astăzi să-i dovedesc contrariul.

Din nenorocire, pentru afirmaţiile lui, judeca problemele Occidentului cu o naivitate amuzantă. Îmi amintesc totdeauna izbucnirea pe care a avut-o împotriva Parisului, într-o seară cînd îl bîntuiau viziunile; vorbea însufleţit de o indignare biblică aşa cum trebuie că vorbise Jonas în faţa Ninivelui; i-am notat cuvintele: « Un profet o să apară într-o noapte la Café Anglais, va scrie pe ziduri cele trei cuvinte de flăcări; de acolo va pleca semnalul vestind sfîrşitul lumei vechi; şi Parisul se va prăbuşi în sînge şi văpăi, cu tot ce-i face mîndria, teatrele şi Café Anglais. . . » În imaginaţia vizionarului, cafeneaua inofensivă reprezenta buricul Sodomei, o cavernă a orgiilor diavoleşti şi seducătoare, care trebuia blestemată ca să nu-ţi dea tîrcoale în visuri. A profetizat îndelung şi foarte elocvent pe această temă.

Foarte adesea Feodor Mihailovici m-a făcut să mă gîndesc la Jean-Jacques Rousseau; mi se părea că am cunoscut pe acest pedagog de geniu de cînd l-am frecventat pe posomorîtul filantrop de la Moscova. La amîndoi aceleaşi toane, acelaşi amestec de grosolănie şi idealism, de sensibilitate şi sălbăticie; acelaşi rezervor uriaş de simpatie umană, care le-a asigurat la amîndoi larga înţelegere a contemporanilor. După Rousseau, nimeni n-a analizat mai profund decît Dostoievski, defectele omului de litere, amorul propriu nestăpînit, susceptibilitatea, geloziile şi pizmele lui; nimeni însă n-a ştiut mai bine să cîştige sufletele oamenilor de rînd, dezvăluindu-le o inimă stăpînită de ei. Acest scriitor, atît de morocănos în societate, a fost idolul unei mari părţi din tineretul rus; acesta nu numai că aştepta cu nerăbdare romanele şi ziarul lui, dar venea la el ca la un îndrumător spiritual, pentru a căuta un cuvînt bun, un ajutor în trudele morale; în ultimii ani, ocupaţia de seamă a lui Feodor Mihailovici a fost să răspundă grămezilor de scrisori care îi aduceau ecoul acestor suferinţe necunoscute.

Trebuia să fi trăit în Rusia în aceşti ani tulburi pentru a înţelege influenţa pe care o exercita asupra acestei lumi de « oameni sărmani » în căutarea unui ideal nou, asupra tuturor claselor care nu mai sînt încă poporul şi nu sînt încă burghezia. Prestigiul literar şi artistic al lui Turgheniev suferise o eclipsă foarte nedreaptă; influenţa filozofică al lui Tolstoi nu se adresa decît oamenilor de litere; Dostoievski a cîş-

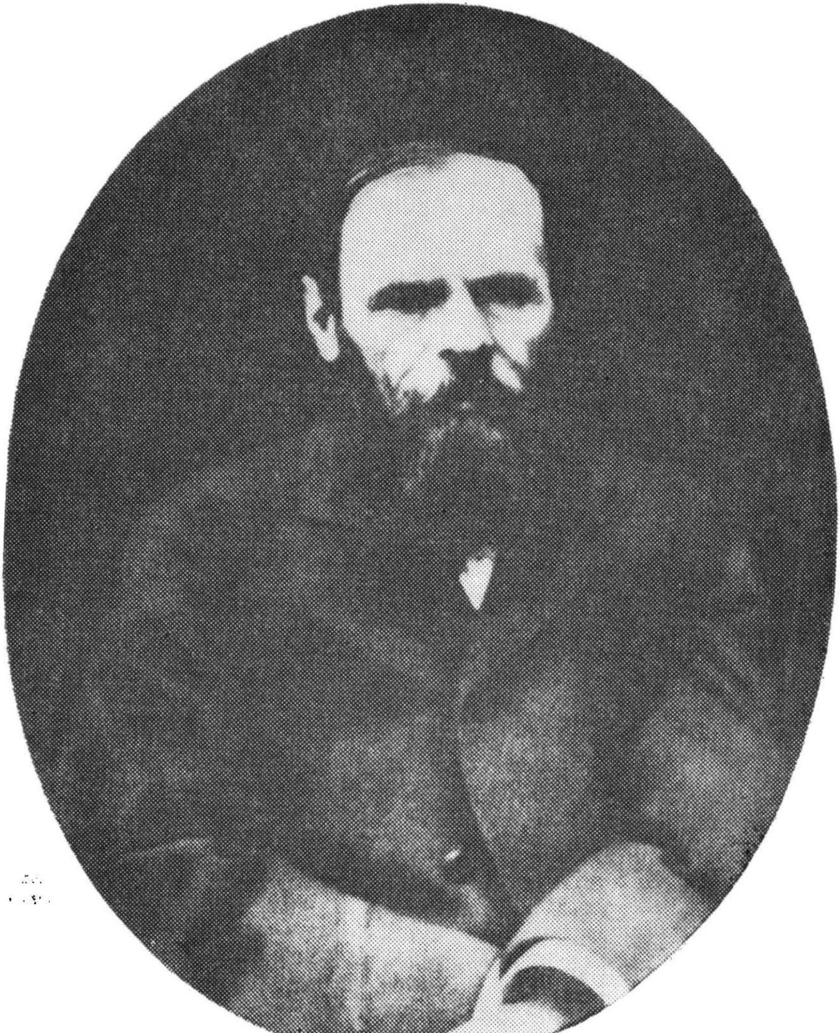
tigat inimile, și rolul său în îndrumarea mișcării contemporane este poate cel mai important. În 1880, la inaugurarea monumentului lui Pușkin, cînd reprezentanții literaturii ruse s-au întrunit în plenul lor, popularitatea scriitorului nostru zdrobi pe aceea a tuturor rivalilor săi; cînd Dostoievski a luat cuvîntul, s-a plîns, a fost purtat în triumf, studenții au luat cu asalt estrada pentru a-l vedea mai de aproape, pentru a-l atinge, și unul din tineri a leșinat cînd a ajuns lîngă el. Acest curent de opinie publică îi înalță atît de mult prestigiul, încît ar fi avut o situație dificilă, dacă ar mai fi trăit cîțiva ani. În ierarhia oficială a imperiului, ca în grădina lui Tarquiniu, nu este loc pentru plante ce cresc prea avîntat, pentru forța unui Goethe sau a unui rege Voltaire; cu toată desăvîrșita ortodoxie a politicei sale, fostul deportat ar fi riscat să fie compromis de cei ce-l adorau fanatic, și ar fi căzut pradă suspiciunilor. Nu s-a observat uriașa lui influență și pericolul pe care îl reprezenta decît în ziua morții sale. Deși îmi este neplăcut să termin printr-un tablou funebru un studiu deja atît de sumbru, trebuie să amintesc de această apoteoză, trebuie să consemnez aici impresia pe care am avut-o toți atunci; mai mult decît o lungă exegeză, va dezvălui ce a fost acest om în țara lui.

La 10 februarie 1881, prietenii lui Dostoievski m-au anunțat că murise în ajun după o scurtă suferință. Ne-am dus la locuința lui pentru a asista la rugăciunile pe care preoții bisericei ortodoxe le fac de două ori pe zi lîngă rămășițele pămîntești ale copiilor ei de cînd au închis ochii pînă la înmormîntare. Feodor Mihailovici locuia într-o casă de pe străduța Fierarilor, dintr-un cartier popular din Petersburg. Acolo se strînsese o mulțime compactă în fața porții și pe treptele scării; cu multă greutate ne-am croit un drum pînă în biroul său unde scriitorul fusese depus; încăpere modestă cu mormane de hîrtii în dezordine, plină acum de vizitatori care treceau în jurul coșgiugului.

Se odihnea pe o măsuță, în singurul colț al camerei pe care îl lăsaseră liber necunoscuții ce năvăliseră acolo. Pentru prima oară, am văzut cum liniștea se așternuse pe trăsăturile lui descătușate de voalul lor de suferință; nu mai păstrau decît gîndirea fără durere și părea în sfîrșit fericit, stăpînit de un vis frumos sub trandafirii îngrămădiți peste el, ce dispărură curînd, mulțimea împărțindu-și aceste relicve de flori. Gloata creștea în fiecare minut, femeile plîngeau, bărbații erau zgomotoși și dornici să vadă, înghesuindu-se cu mișcări neașteptate. O căldură sufocantă domnea în odaia ermetic închisă, așa cum sînt încăperile rusești în timpul iernii. Deodată, din cauza lipsei de aer, numeroase lumînări care ardeau, pîlpîiră și se stinseră; nu mai rămase decît lumina nesigură a micei lămpi atîrnată deasupra icoanelor. În acest moment, profitînd de întuneric, împinși de pe scări, un nou val de oameni pătrunse în cameră; parcă toți cei de pe stradă se urcaseră aici; cei din primele rînduri fură aruncați spre coșgiug care se clătină. Sărmana văduvă — cu cei doi copii — înghesuită între masă și perete, se înclină deasupra corpului soțului ei și-l feri scoțînd strigăte de spaimă; cîteva minute am crezut că mortul o să fie călcat în picioare; se bălăbănea, împins de aceste valuri omenești, de această iubire impetuoasă și brutală ce se năpustea asupra rămășițelor lui pămîntești.

Atunci am avut viziunea fulgerătoare a întregii opere a defunctului, cu cruzimile și spaimele lui, cu duioșiile sale, exacta lui corespondență cu lumea pe care voise s-o zugrăvească. Toți acești necunoscuți au căpătat nume și chipuri care mi-erau familiare; nălucile mi le arătaseră, în cărți, viața adevărată mi le înapoia, acționînd aidoma ca într-o scenă adevărată mi le înapoia, acționînd aidoma ca într-o scenă de groază asemănătoare. Personajele lui Dostoievski îi dădeau tîrcoale pînă la capăt, fără grijă că ar putea să profaneze obiectul acestei pietăți. Acest omagiu scandalos, l-ar fi îndrăgit cu adevărat. . .

În românește A. B.



VIKTOR ŞKLOVSKI

Dostoievski, o ipoteză

Petersburg. Strada Kuzneţki colţ cu Iamskaia.

Dostoievski avea obiceiul să spună că fiecare rus are două patrii: Rusia şi Europa; dar în Europa el nu are decît morminte, e adevărat morminte scumpe.

Pînă la sfîrşitul vieţii sale numele lui George Sand şi Byron au fost prezente în sufletul lui Dostoievski. Faţă de Byron şi de byronism vădea mult interes.

Înţelegea foarte bine spiritul european şi se întreba de ce se teme burghezul european, de ce manifestă atît de puţină exigenţă faţă de piesele slabe?

Însemnarea la care mă refer datează din 1862. În capitolul 6 intitulat «Eseu despre burghez» din «Însemnări de iarnă despre impresii de vară», *Dostoievski scrie: «De atunci burghezul este fericit, plăteşte îngrozitor pentru această fericire şi se teme de orice tocmai pentru că şi-a atins toate scopurile».*

Aceste rînduri se referă la burghezul din epoca lui Napoleon III. Dostoievski continuă: «De aci decurge în mod evident, dragii mei, că cel ce se teme mai mult este mai fericit».

Într-un pasaj anterior, Dostoievski discută despre fourierism în cuvinte aproape ironice, pentru a afirma totuşi că burghezul se teme de comunişti mai mult decît de orice. Se teme şi este fericit.

America este foarte fericită, dar şi foarte nervoasă.

Magazinele Europei de astăzi sînt de o sută de ori mai frumoase decît cele cu o sută de ani în urmă cînd îl uimiseră pe Dostoievski.

Teama şi fericirea cresc în mod funcţional.

Dar ce credea Dostoievski despre viitor? Despre viitorul Rusiei? În 1880, A.S. Suvorin, mai tîrziu ziarist devotat guvernului, cu concepţii de dreapta, l-a vizitat pe Dostoievski în umila locuinţă a acestuia de pe strada Kuzneţki colţ cu Iamskaia, casa numărul 2/5 apartamentul 12. Cu puţin timp înainte, Dostoievski avusese un atac de epilepsie. Scriitorul l-a întrebat pe Suvorin ce a aflat în legătură cu explozia ce avusese loc cu puţin timp înainte la Palatul de Iarnă. Pentru ca apoi să-i pună altă întrebare: ce-ar fi făcut el, Suvorin, dacă ar fi auzit de la cineva că «astăzi Palatul de Iarnă va fi aruncat în aer?» S-ar fi dus el să facă un denunţ? Amîndoi au căzut de acord că nu s-ar fi dus. De ce mă refer la această convorbire?

Pentru că în Însemnările unui luptător din anii '70, *autorul M.F. Frolenko, atestă că unul din membrii mişcării teroriste, A.I. Baranikov, locuia în aceeaşi casă cu Dostoievski, drept care se socotea în perfectă siguranţă. La data respectivă, Dostoievski lucra la romanul* Fraţii Karamazov. *Lui Suvorin îi povestise că «va scrie un roman al cărui erou va fi Alioşa Karamazov. El va trece prin mănăstire, dar va deveni în cele din urmă un revoluţionar. Va comite o crimă politică şi va fi executat. Va căuta adevărul şi căutîndu-l va ajunge în mod firesc la revoluţie. . .»*

*În tinereţe, Fiodor Mihailovici fusese adept al ideilor lui Fourier, visase la veacul de aur, prevăzuse înscăunarea «*imposibilului*». Se temea de greutăţile pe care le-ar fi adus drumul spre «imposibil», dar nu voise să se pună de-a curmezişul acestuia, pentru că Marele inchizitor înseamnă constrîngere, chiar dacă această constrîngere aduce fericire.*

Poliţia ţaristă căuta cu febrilitate. Bănuielile căzuseră pe un oarecare Vasili Agateskulov. În apartamentul lui de pe strada Kazan, numărul 38, s-a organizat în ziua de 24 ianuarie 1881 o capcană. În capcană a nimerit un om care a declarat că-l

cheamă Alafuzov. În aceeaşi noapte s-a făcut o perchiziţie în apartamentul număru 11 de pe strada Kuzneţki colţ cu Iamskaia, casa numărul 2/5. Au fost găsite fotografii. Comparate cu altele, şi recurgîndu-se la ajutorul provocatorului Oklaţki, s-a ajuns la concluzia că de fapt Alafuzov este unul şi acelaşi personaj cu Baranikov.

Ce impresii au putut produce toate aceste lucruri asupra lui Dostoievski?

În ziua de 26 ianuarie 1881, O.F. Miller a avut o discuţie în contradictoriu cu Dostoievski, după care seara a aflat că Feodor Mihailovici a avut «o ruptură a arterei pulmonare». Miller a venit în fugă la Anna Grigorievna să întrebe dacă nu cumva nenorocirea s-a produs din cauza discuţiei pe care a avut-o el cu scriitorul. Dar soţia i-a spus că «în curînd după plecarea lui, Feodor Mihailovici a fost intra-devăr cutremurat de cu totul altă vizită». Documentul mai înainte citat indică numărul apartamentului vecin cu Dostoievski, dar în momentul publicării sale, indicaţia a dispărut. Dostoievski a mai trăit trei zile după arestarea lui Baranikov.

În amintirile sale, Anna Grigorievna, soţia scriitorului, notează pe un ton oarecum enigmatic: «S-ar fi putut eventual ca soţul meu să-şi revină pentru cîtva timp, dar însănătoşirea lui ar fi fost oricum de scurtă durată. Vestea atentatului de la 1 martie l-ar fi zguduit teribil pe Feodor Mihailovici care-l adora pe ţarul eliberator al iobagilor. Artera abia vindecată s-ar fi rupt din nou şi el ar fi murit oricum». Multe lucruri sînt neclare în aceste însemnări. Se mai spune de asemenea că Dostoievski s-ar fi supărat din cauza unei sume de bani, că ar fi mutat o etajeră prea grea.

Mie mi se pare că lucrurile puteau să stea în felul următor: Baranikov locuia poate chiar în apartamentul lui Dostoievski sau în cel vecin. . . Judecînd după însemnarea lui Suvorin, Dostoievski ar fi auzit nişte discuţii în legătură cu un atentat împotriva lui Alexandru al II-lea. Dacă ţinem cont de însemnările lui Frolenko, putem presupune că Baranikov ar fi locuit chiar în acelaşi apartament cu Dostoievski şi nu în cel vecin.

Dostoievski, care fusese în viaţa lui conspirator şi trăise mult timp la ocnă, ştia bineînţeles să asculte ceea ce se vorbea în jurul lui şi ştia să povestească numai ceea ce se putea povesti.

Atentatul împotriva ţarului a avut loc. Dostoievski nu l-a putut preîntîmpina. El îşi dădea seama că revoluţia nu este prea aproape dar, oricum, revoluţia era pentru el cauza eroului său preferat, Alioşa Karamazov.

Dostoievski nu s-a putut pune în calea eroului său.

Compoziţia romanelor lui Dostoievski nu se bizuie pe disputele dintre eroi. În romanele lui Dostoievski rezultatele conflictelor sînt îndoielnice, discutabile şi neclare.

Caracterul nebulos al viitorului, caracterul lui discutabil şi totodată tragismul său luminos, a legat astăzi laolaltă lumea întreagă şi a făcut ca romanele lui Dostoievski să devină un fel de focar al îndoielilor lumii întregi. Înainte de a pleca din Iasnaia Poliana, Lev Nikolaevici Tolstoi, care nu-l iubea, sau poate nu-l iubea întru totul pe Dostoievski, a recitit Fraţii Karamazov. *Pe măsuţa lui de noapte s-a găsit romanul deschis. Astăzi, omenirea îl reciteşte pe Dostoievski în aşteptarea unor noi furtuni. El este scriitorul viitorului presupus, scriitorul trecutului negat.*

Lumea n-a reuşit încă să-l citească pînă la capăt pe Dostoievski, după cum n-a reuşit să dezlege definitiv conflictele romanelor sale. Şi astăzi este neclar sau mai bine zis nu este suficient de clar că Dostoievski a pătruns pînă în cele mai adînci adîncuri cruzimea lumii şi a condamnat-o chiar prin discipolul supus al stareţului Zosima, prin Alioşa Karamazov.

Rezolvările lui Dostoievski sînt cutremurătoare. Dar timpul care ne separă de ele, este asemenea distanţei ce separă lumina fulgerului de sunetul tunetului.

Exclusivitate Secolul 20

Extazul demonismului

Chiar din primul moment mi-a surîs invitația făcută de « Dial Press » de a prefața cele șase povestiri ale lui Dostoievski, cuprinse în acest volum. Limitele restrînse, impuse de editor acestei ediții sînt liniștitoare și încurajatoare și pentru comentatorul care s-ar simți timorat, ca să nu spun înspăimîntat, supunînd imensul cosmos al operei lui Dostoievski considerațiilor și dezbaterilor sale. Poate că dacă nu s-ar fi ivit acest prilej, atît de generos, comentatorul nu ar mai fi apucat să aducă, cel puțin în viața aceasta, tributul său critic marelui rus, fie și pe un spațiu restrîns, în vederea unui scop bine determinat și cu o autolimitare pe care însuși scopul i-o recomandă cu atîta generozitate.

Pare destul de curios că în existența mea de scriitor am dat la iveală studii extinse asupra lui Tolstoi și Goethe (poate chiar mai multe despre fiecare), dar că pînă în prezent, nu am scris nimic substanțial despre alte două experiențe ale procesului de desăvîrșire a personalității mele care mi-au cutremurat tinerețea și pentru a căror reînnoire și adîncire nu m-aș simți obosit, în ciuda vîrstei, anume despre Nietzsche și Dostoievski. Am rămas dator cu un studiu asupra lui Nietzsche, pe care prietenii mi l-au solicitat de atîtea ori, întrucît îmi stătea, ca să zic așa, la îndemînă, iar « chipul de profundă sfințenie a culpabilului Dostoievski » (așa cum îl numisem cîndva) nu apare în scrierile mele decît sporadic. De undeva venea această ezitare, această amînare, această prelungă tăcere, în opoziție cu elocința, desigur insuficientă, dar plăcută, pe care mi-o treziseră ceilalți doi maeștri, ceilalți doi luceferi? O știu prea bine. Mi-a fost foarte ușor să aduc un omagiu familial, punctat cu o blîndă ironie, divinilor și binecuvîntaților copii ai naturii, simplității lor mărețe, splendidei lor sănătăți, operei cu caracter atît de autobiografic a lui Goethe, care plăsmuia din resursele unei grandioase culturi personale, dar și forței epice, de urs, neobișnuitei prospețimi naturale a « celui mai mare scriitor al Rusiei », Tolstoi, cu uriașele lui tentative stîngace, niciodată izbutite, de a spiritualiza, pe ton moralist, păgînele-i imbolduri carnale. Sfiala mea, o sfială profund mistică îmi impunea tăcere cînd era vorba de religioasa măreție a blestemaților, a genialității ca maladie și a maladiei ca genialitate, în fața oamenilor loviți de soartă și a posedaților, în care sfințenia și nelegiuirea se contopesc. . .

Demonicul poate constitui substanță de inspirație pentru o creație artistică, nu însă și pentru o dezbatere, cel puțin așa cred eu. Profunzimea unei opere poate fi surprinsă și sub aspecte cît de cît umoristice, dar a închina demonicului un eseu mi se pare — ca s-o spun cu toată indulgența — o indiscreție. S-ar părea că afirmînd aceste lucruri, vreau să-mi scuz lenea și reticența. Poate că așa este, fiindcă e incomparabil mai ușor și mai fructuos să scrii despre divina sănătate păgînă, decît despre maladia sfîntă.

Într-adevăr, ne putem amuza vorbind despre binecuvîntații copii ai naturii, de naivitatea lor, dar nu o putem face cînd este vorba de copiii spiritului, de marii damnați și de marii păcătoși, de bolnavii divini. Mi-ar fi imposibil să fac glume pe

---

* Publicăm sub titlul «*Extazul demonismului*», eseul lui Thomas Mann «*Dostoievski în limite restrînse*», prefața unui volum de povestiri dostoievskiene, apărut în Statele-Unite

seama lui Nietzsche și Dostoievski, așa cum am făcut-o într-un roman, vorbind cu un anumit prilej despre egoistul copil binecuvîntat de soartă, Goethe, sau într-un eseu, despre naivitățile moralistului Tolstoi. Aceasta este o dovadă că am un respect mult mai mare, și în consecință, mai tăcut, față de intimii iadului, de marile spirite religioase și bolnave, decît față de fiii luminii.

Este foarte bine, deci, cînd un îndemn venit din afară îți oferă posibilitatea de a-ți manifesta elocința, chiar în limite dinainte stabilite, restrînse.

Nu am putut citi niciodată capitolul Despre palidul criminal din Zarathustra, acea operă de o genială inspirație morbidă, fără ca în fața ochilor să nu-mi apară chipul dureros de neliniștit al lui Fiodor Dostoievski, așa cum îl cunoaștem dintr-o serie de portrete reușite. Mai mult chiar, am toate motivele să cred că chipul acesta a plutit de multe ori și prin fața inspiratului de la Sils-Maria, bolnav de migrenă, în a cărui viață Dostoievski a jucat un foarte important rol. În corespondența, în scrierile sale, îl amintește de nenumărate ori, chiar dacă, după cîte știu, despre Tolstoi nu a rostit nici un cuvînt. Îl numește cel mai profund psiholog din literatura universală și, cu entuziasm, « Marele său maestru ». Nu știu dacă totuși se poate vorbi cu adevărat de un raport maestru-învățăcel, cu fratele său întru spirit, fiindcă mai degrabă acesta a fost cazul: frate în spirit, cu destin identic, ridicat, dincolo de toate mediocritățile, pe culmile tragicului și ale grotescului. Și aceasta, în ciuda deosebirilor fundamentale, atît ca origine cît și ca tradiție. Profesorul german, cu geniul său patronat de Lucifer și stimulat de boală, s-a adăpat la izvoare clasice: științe filologice, filozofie idealistă, muzică romantică, în vreme ce creștinul de tradiție bizantină se eliberase de toate servituțile disciplinelor umaniste, care-l copleșeau pe primul. Dacă Nietzsche a văzut totuși în Dostoievski « un mare maestru » al său, aceasta se datorește fără îndoială faptului că nu era german (sînt cunoscute strădaniile lui Nietzsche de a se dezbăra de tot ce era germanic în el), fiindcă vedea în Dostoievski un eliberator din chingile moralismului burghez, voința de a șoca psihologicește, de a-și impune voința sa criminală, de a cunoaște nemijlocit, de a nu ține seama de prejudecăți.

Este aproape imposibil să vorbești de geniul lui Dostoievski fără să faci apel la noțiunea « criminal ». În diferitele sale studii închinate creatorului Karamazovilor, marele critic rus Merejkovski folosește acest termen în două sensuri: pe de o parte aplicîndu-l lui Dostoievski însuși, « curiozității criminale » a investigațiilor acestuia, pe de altă parte, obiectului acestei investigații: inima omului, ale cărei tendințe ascunse, chiar criminale, le-a dezvăluit. « Citindu-l, scrie Merejkovski, ne înspăimîntăm adesea de forța de cunoaștere cu care pătrunde în conștiințele oamenilor. Regăsim la el toate gîndurile noastre, tăinuite în cel mai ascuns ungher al inimii, nu numai acele taine pe care nu le destăinuim prietenilor, dar nici măcar nouă înșine ». Doar aparent deci se poate vorbi de o cercetare obiectivă — de un examen clinic cu divinație medicală; în realitate este vorba de o psihologie lirică, în sensul cel mai larg al cuvîntului, de o spovedanie, de o mărturie care ne cutremură și care desvăluie fără reticențe profunzimile criminale ale propriei sale conștiințe — de unde și morala deconcertantă, spaima religioasă care, asemenea unei avalanșe, copleșește psihologia lui Dostoievski. Este suficient să facem o comparație cu Proust, cu ale sale « nouveauté » uri psihologice, acele mici bijuterii ce abundă în opera sa, ca să ne dăm seama de diferența de accent, de diferența coloritului moral. Descoperirile psihologice, viziunea nouă, îndrăznelile francezului nu sînt decît niște simple jocuri ale spiritului, în comparație cu fulgurantele revelații ale lui Dostoievski, omul întors din iad. Oare Proust ar fi putut scrie Crimă și pedeapsă, acest mare roman polițist al tuturor vremurilor? Pentru așa ceva nu știința compunerii îi lipsea, ci conștiința. Iar în ceea ce-l privește pe Goethe — un foarte bun psiholog și el, începînd de la Werther și

pînă la Afinitățile elective — *acesta declara că nu a auzit de vreo crimă pe care nu ar fi fost în stare să o comită și el. Chiar dacă această afirmație nu trădează decît practica pietistă de analiză a conștiinței, ea este dominată de inocența elenistică. E o butadă, fără îndoială, un afront aruncat virtuților burgheze, o atitudine mai degrabă rece și orgolioasă, mai îndrăzneață, dar totuși mai puțin profundă în sens religios. Tolstoi, în ciuda veleităților sale de creștin, face parte din aceeași categorie de oameni. « Nu am nimic de ascuns în fața oamenilor, spunea el, n-au decît să cunoască toate acțiunile mele! » Să comparăm această mărturie cu aceea a eroului din* « Spiritul subteran », *cînd vorbește despre secretele sale:* « Încă de pe atunci sălășluia în mine gustul pentru lucrurile tainice. Aveam o groază oribilă că aș putea fi văzut, întîlnit, recunoscut ». *O viață care nu poate suporta sinceritatea maximă, o viață care nu s-a desvăluit în plenitudinea ei lumii, e dominată de misterele iadului.*

Nu încape nici o îndoială că subconștientul, ba chiar conștientul acestui uriaș creator a simțit neîncetat povara unui grav sentiment al culpabilității, iar obsesia că a comis o crimă nu era un sentiment de natură exclusiv ipohondrică. E o consecință a bolii, a bolii sfinte, o boală prin esență mistică: epilepsia, de care suferea încă din tinerețe și care s-a agravat pînă la stadiul fatal în urma procesului ce i se intentase în 1849, la vîrsta de douăzeci și opt de ani, pentru participare la o conspirație politică, și prin șocul produs de sentința capitală. Se afla pe eșafod cînd, în ultima clipă, sosi vestea grațierii și comutării pedepsii capitale în patru ani de deportare în Siberia. După cum ne relatează el însuși, maladia care-i epuiza toate forțele morale și fizice nu avea să-l ducă decît la moarte sau la demență. Crizele interveneau cam o dată pe lună, uneori mai des, iar în unele perioade chiar de două ori pe săptămînă. A descris aceste crize fie direct, fie transferîndu-le personajelor sale de roman: înfiorătorul Smerdiakov, prințul Mîșkin, eroul romanului Idiotul, *nihilistul extatic Kirilov din* Posedații. *Conform descrierii sale, epilepsia se caracterizează prin două faze: în prima, printr-un incomparabil sentiment de iluminare interioară, de armonie, de delicii supreme, care precede cu cîteva secunde criza ce debutează printr-un țipăt nearticulat, lipsit cu totul de caracter uman, urmată de o stare de adîncă depresiune, de uluire și de gol interior. Cea de a doua reacție mi se pare mult mai elocventă pentru caracterul bolii, decît extazul care precede criza, extaz despre care Dostoievski spune că este atît de intens, atît de cuprinzător, încît pentru clipele acelea ai fi în stare să jertfești zece ani din viață, dacă nu chiar viața întreagă. Înfiorătoarele dureri de cap erau dimpotrivă, după spusele marelui bolnav, consecința sentimentului că se simțea ca un om care a comis o* crimă, *conștiința că asupra lui apasă o* vină *inexplicabilă, urmare a unei cumplite nelegiuiri.*

Nu cunosc părerile neurologilor asupra « maladiei sfinte », dar, după părerea mea, aceasta își are sursa în viața sexuală, al cărei dinamism se manifestă într-o formă sălbatică și explozivă. E vorba de un act sexual deviat și transfigurat, o exacerbare mistică, cerebrală, un fenomen de depravare patologică. Repet: remușcarea, prăvălirea în prăpăstiile depresiunii misteriosului sentiment de culpabilitate, posterior crizei, sînt dovezi mai evidente decît toate acele delicii pentru care ți-ai da viața și care preced criza. Oricît de grav părea pericolul care amenința forțele intelectuale ale lui Dostoievski, sigur rămîne faptul că geniul său era strîns legat de boala sa. Doar prin maladia sa poate fi explicată penetranta lui forță de intuiție psihologică, familiaritatea cu ideea de crimă, « profunzimea satanică », cum o numește Apocalipsul, și mai ales darul de a sugera în amănunt sentimentul de culpabilitate, *acel fundal al existenței eroilor lui, înfiorători în cea mai mare parte. În trecutul lui Svidrigailov, din* Crimă și pedeapsă *există* « o culpă cu iz de brutalitate animalică și — ca să spunem așa — fantastică, pentru care fără îndoială că ar fi putut fi

trimis în Siberia ». *Rămîne la latitudinea imaginației mai mult sau mai puțin febrile a cititorului să afle despre ce este vorba; după toate probabilitățile însă, o crimă cu substrat erotic, probabil violarea unui copil, căci acesta este și secretul, sau cel puțin unul din secretele vieții lui Stavroghin din* Posedații, *acea ființă născută să domine, rece și impasibilă, în prezența căreia, adorîndu-l, cei slabi se aruncă la pămînt, un tip de om abject, dar și cel mai interesant personaj din literatura universală. Avem la îndemînă azi un fragment inedit al acestui roman: confesiunile lui Stavroghin, în care se povestește între altele violarea unei fetițe. O astfel de crimă monstruoasă a preocupat în mod evident, multă vreme, imaginația lui Dostoievski. Se spune că într-o zi a destăinuit celebrului său confrate, Turgheniev, pe care-l ura și-l disprețuia pentru simpatiile pro-occidentale, că el însuși ar fi comis o asemenea crimă — o mărturie, fără îndoială, mincinoasă, spusă numai de dragul de a-l înspăimînta și de a-l ului pe bunul Turgheniev, atît de uman și fără nimic satanic în el. La vîrsta de 40 de ani, aflîndu-se la Petersburg, în casa unor oameni, după ce cartea* Amintiri din casa morților *despre care se spune că însuși țarul a plîns citind-o, i-a adus celebritatea, el a început să vorbească în prezența copiilor, mai ales fete, despre proiectul unui roman conceput în tinerețe, avînd ca erou un proprietar cu o situație înfloritoare, un om respectabil și potolit, care își amintește, că în urmă cu douăzeci de ani, după o noapte de beție, incitat de prietenii săi turmentați, ar fi violat o fetiță de zece ani.*

— Vă implor, Fiodor Mihailovici, izbucni gazda, cruțați-ne, sînt și copii aici, care vă ascultă.

Ciudat tip de om trebuie să fi fost acest Fiodor Mihailovici !

Nietzsche nu suferea de epilepsie, deși autorul lui Zarathustra *și al* Anticristului *ar putea fi bănuit de aceasta. El a împărtășit soarta multor artiști și mai ales a multor muzicieni (din rîndul cărora face și el parte, într-o oarecare măsură !). A murit de paralizie generală, boală de origine evident sexuală și în care știința a depistat de foarte multă vreme consecințele unei contaminări sexuale. Privit din punctul de vedere al medicinii clasice — o perspectivă destul de redusă, de altfel — evoluția intelectuală a lui Nietzsche urmează o curbă extrem de simplă: de la descătușare, la starea de inhibiție și de acolo mai departe pînă la degenerescența paralitică, adică la stadiul de proiectare a unui individ, de altfel bine dotat și normal, în sfera glacială și grotescă a însingurării, în care orice cunoaștere devine fatală. În ciuda firii sale tandre, binevoitoare, plină de menajamente, Nietzsche, în solitudinea lui morală, evolua pînă la un stadiu înfiorător și criminal de cunoaștere, pentru care nu fusese născut, ci, ca Hamlet, doar chemat.*

« Criminal » — repet acest cuvînt pentru a sublinia afinitatea dintre cazul Nietzsche și cazul Dostoievski. Nu întîmplător deci lueticul extatic îl considera pe bolnavul divin « marele său maestru ». Excesele, beția dionisiacă a cunoașterii, conjugate cu moralismul religios — vreau să spun, satanic — și care la Nietzsche devine antimoralism, sînt comune amîndorura. Bineînțeles că Nietzsche nu știa nimic despre acel stadiu mistic care trezea în Dostoievski sentimentul culpabilității. Dintr-un aforism însă, pe care din păcate nu-l am la îndemînă acum, dar de care îmi amintesc perfect, putem conchide că modul de viață personal a lui Nietzsche l-a familiarizat pe acesta cu sentimentul crimei. El afirmă acolo că tot ceea ce ne separă intelectualicește de valorile recunoscute ale burgheziei și tot ceea ce ne înstrăinează, cît și independența de gîndire dusă pînă la limitele ei extreme, sînt aspecte ale afinității noastre cu tipul criminalului, contopirea definitivă cu acest tip. Cred că putem merge mai departe și să spunem același lucru despre orice fel de originalitate creatoare, nu numai în domeniul artei ci și din oricare alt domeniu. Oare francezu]

Degas nu spusese că artistul trebuie să purceadă la actul de creaţie cu aceeaşi stare de spirit ca a criminalului?

« Artistul — spune Nietzsche — e un om care se manifestă prin stări excepţionale atît de asemănătoare cu fenomenele maladive, încît nu-mi pot imagina un artist care să nu fie bolnav ». Gînditorul german n-a cunoscut probabil caracterul maladiei sale, dar era conştient de ceea ce îi datorează ei; scrierile şi corespondenţa sa abundă în elogii eroice la adresa maladiei, considerată ca o cale spre cunoaştere. Probabil că una din caracteristicile maladiei constă, ca urmare a hiperemiei centrilor cerebrali atacaţi, în declanşarea stării euforice, cu alternanţe ale sentimentului de fericire şi al puterii, cînd forţa vitală ia forme exacerbate, subiective, care duc la o reală creştere a capacităţii creatoare, deşi toate acestea sînt, din punct de vedere medical, de natură patologică. Înainte de a fi prăvălită în bezna intelectuală şi de a fi ucisă, victimei i se oferă o serie de experienţe iluzorii — iluzorii din punctul de vedere al omului sănătos şi normal, desigur — în privinţa forţei, a revelaţiei şi a inspiraţiei dătătoare de fericire. În răstimpul unei singure clipe victimei i se revelează convingerea că ceea ce are de gînd să realizeze nu s-a realizat niciodată încă, se consideră purtătoare de cuvînt a lui Dumnezeu, receptacol de fericire, ba chiar Demiurg în persoană. Descrierea unor asemenea stări de beatitudine în suferinţă, de totală abandonare în braţele inspiraţiei, întîlnim în scrisorile lui Hugo Wolf, la care aceste perioade erau urmate de stări de vid intelectual şi de totală incapacitate de a creea. Dar cea mai frumoasă descriere — o capodoperă stilistică — a exaltării, ca urmare a paraliziei generale, se găseşte în Ecce homo *al lui Nietzsche, în cel de al treilea aliniat din capitolul despre Zarathustra: « Ştiţi oare — se întreabă Nietzsche — ce părere aveau scriitorii, în epocile lor de creaţie* viguroasă, *despre ceea ce numim noi* inspiraţie? *Dacă nu ştiţi, am să v-o spun eu ». Se poate observa că Nietzsche vorbeşte aici despre propria sa experienţă ca de un fenomen atavic, o demonică întoarcere la condiţiile unei alte umanităţi, mai « viguroasă », mai apropiată de divinitate, în opoziţie cu condiţiile materiale, debile şi raţionaliste, ale epocii noastre, care nu îi permit să trăiască. Apoi descrie « concret » — fără să ştim ce este concretul: experienţa revolută sau descrierea medicală? — ceea ce este inspiraţia: o stare de excitare periculoasă care precedă — batjocoritor aproape — prăbuşirea în paralizie generală.*

Teoria despre « eterna revenire », căreia Nietzsche îi acordă o deosebită importanţă, este probabil un produs al stării euforice, incontrolabilă din punct de vedere intelectual, întrucît ea nici măcar nu aparţine lui Nietzsche, ci este doar o reminiscenţă. Merejkovski semnalează faptul că însăşi ideea supraomului o întîlnim la Dostoievski şi ea apare în frazeologia acelui epileptic Kirilov din Demonii, *despre care am vorbit mai înainte. « Apoi va veni un om nou — spune Dostoievski prin gura nihilistului — şi totul se va înnoi. Istoria va cunoaşte doar două perioade: perioada de evoluţie de la gorilă la Dumnezeu şi de la distrugerea lui Dumnezeu la transformarea fizică a pămîntului şi a oamenilor » — deci pînă la apariţia omului-dumnezeu, a supraomului. Dar după cîte ştiu, a trecut neobservat faptul că însăşi ideea « eternei reveniri » se găseşte tot la Dostoievski, în* Fraţii Karamazov *şi anume în episodul convorbirii lui Ivan cu diavolul. « O, tu nu te gîndeşti decît la lumea de azi, aşa cum o cunoaştem noi, spune diavolul. Dar probabil că lumea de azi* s-a repetat de bilioane de ori, *ea a îmbătrînit, şi-a pierdut vigoarea, a fost acoperită de gheţuri, s-a sfărîmat, s-a descompus, apa a năvălit din nou asupra uscatului, apoi din nou a apărut o cometă, a apărut un nou soare, din nou pămîntul s-a desprins din soare.* Acest *proces s-a repetat de infinit de multe ori,* dar de fiecare dată în acelaşi mod, respectînd cel mai mic amănunt. *Şi asta reprezintă cea mai insuportabilă plictiseală! »*

Prin gura diavolului, Dostoievski numește « insuportabilă plictiseală » exact ceea ce dionisiacul Nietzsche acceptă și binecuvîntează, cînd afirmă: « Fiindcă te iubesc, Eternitate ! » Ideea rămîne însă aceeași și dacă, deci, în cazul supraomului văd o coincidență spirituală confraternă, sînt dispus să cred că « eterna revenire », rod livresc, este o amintire inconștientă, cu tentă euforică, din Dostoievski.

Restul cred că este o eroare de natură cronologică, din partea mea; o las la aprecierea istoricilor literari. Ceea ce mă interesează în primul rînd este un anumit paralelism în gîndirea acestor doi mari bolnavi și, apoi, faptul că identificarea măreției cu maladia și a maladiei cu măreția, depinde de punctul de vedere pe care ne situăm, adică dacă privim maladia ca o sărăcire a vieții sau o exaltare a ei. În privința maladiei ca sursă de măreție și a măreției efect al maladiei, punctul de vedere medical se dovedește meschin și nesatisfăcător, sau cel puțin, redus la aspectul material al fenomenului. Chestiunea aceasta are însă și un aspect spiritual și cultural, este în strînsă legătură cu viața însăși, cu exaltarea și creșterea ei, lucruri pe care un biolog sau un medic oarecare nu le poate înțelege decît lacunar. Să presupunem că o umanitate începe să se ridice sau să iasă din uitare; ea scapă din mîinile biologului care crede că are un drept special asupra ei, un monopol exclusiv asupra conceptului de viață și sănătate. Umanitatea aceasta însă face eforturi de a se elibera, face eforturi de a crede și mai ales de a descoperi și de a practica adevărul. Fiindcă, în ultimă instanță, omul nu este numai o ființă biologică. Și de aceea cînd se vorbește despre maladie, trebuie să știm cine este dementul, cine este epilepticul sau paraliticul, fiindcă nu este tot una dacă avem de a face cu un imbecil, la care boala nu are nici o legătură cu viața spirituală, cu cultura, sau e vorba de un Nietzsche sau un Dostoievski. În cazul acestora produsul maladiei e mult mai important, mai fructuos pentru viață și evoluția ei decît nu știu ce fel de atestat medical asupra stării de normalitate a unui individ. Fără elementul maladiv, viața nu ar putea subzista, acesta este adevărul. Se spune că maladia provine dintr-o anomalie, dintr-o ne-ordine; nimic mai stupid. Viața nu e făcută din mofturi și se poate spune că maladia este creatoare, că există maladii care conferă genialitate, maladii care prăbușesc într-o cutezătoare cavalcadă toate obstacolele, prin salturi îndrăznețe din pisc în pisc. O astfel de maladie mi-este mult mai dragă decît o sănătate care te face să-ți tîrăști picioarele. Viața nu este de loc delicată și nu stă în măsura ei să facă distincții între sănătate și maladie. Ea apucă orice produs elaborat de maladie, îl consumă, îl digeră și, în clipa cînd l-a asimilat, îl transformă în sănătate. O adevărată hoardă de generații de oameni tineri, receptivi și funciarmente sănătoși, se repede asupra operelor geniului bolnav, a bolnavului devenit genial prin maladia sa, îl admiră, îl ridică în slava cerului, îl asimilează, îl invocă, îl încadrează într-un curent de cultură care nu trăiește doar din pîinea zilnică a sănătății. Această hoardă este în stare să jure în numele marelui bolnav care, datorită nebuniei lui, este scutit de nebunie; generații întregi trăiesc în deplină sănătate din demența lui, fiindcă această demență devine sănătate.

Cu alte cuvinte, anumite cuceriri ale sufletului și ale cunoașterii nu sînt posibile fără maladie, fără nebunie, fără crima gîndirii, iar marii bolnavi sînt crucificații și victimele umanității și ale ascensiunii acesteia, ale extinderii sensibilității și cunoașterii, pe scurt, victime ale celei mai depline sănătăți. De aci provine și aura religioasă care învăluie viața unor astfel de oameni. Tot de aci provine, la acești oameni, și sentimentul de forță și victorie, pe care ei îl savurează cu anticipație ca să spunem așa, cît și conștiința vieții monstruos exaltate în mijlocul suferințelor, impresiile de triumf (care doar din punct de vedere medical sînt iluzorii), provocate de sinteza dintre maladie și forță și care desfide vulgara asociere a bolii cu slăbiciunea; această situație paradoxală dă o tentă religioasă existenței lor. Astfel de oameni

ne îndeamnă la revizuirea noțiunilor de « boală » și « sănătate », a raportului dintre maladie și viață, *ei ne îndeamnă să fim prudenți cînd folosim termenul de « boală » pe care totdeauna sîntem dispuși s-o considerăm ca un semn biologic negativ. Tocmai la aceasta face aluzie și o adnotare a lui Nietzsche la opera sa postumă* Voința de putere: *« Cînd e vorba de sănătate și o stare maladivă, spune el, trebuie să fim foarte atenți! Etalonul cu care se măsoară, este aplicat nu numai la eflorescența vieții, la îndrăzneala de spirit, la umorul spiritului, ci și la* cantitatea de maladie, pe care e capabil s-o suporte și s-o domine, *pentru a o transforma în* sănătate. *(Sublinierile sînt ale lui Nietzsche). Ceea ce poate distruge ființele fragile, face parte din mijloacele de stimulare a unei sănătăți* grandioase ».

Nietzsche s-a simțit un om perfect sănătos, pentru care boala era un stimulent. Dacă deci în privința lui astfel se prezintă raportul dintre maladie și forță, încît sentimentul forței extreme, cu manifestările ei creatoare, apare ca un produs al maladiei — și tocmai în aceasta constă natura paraliziei — la Dostoievski, epilepticul, sîntem aproape constrînși să vedem în maladia sa un efect al forței excedentare, explozia unei imense sănătăți excesive și să ne dăm seama că vitalitatea extremă poate lua trăsăturile unei palide infirmități.

Nimic nu poate încîlci mai mult noțiunile biologice decît viața acestui om, a acestui pachet de nervi convulsionați, care, în orice clipă, se pot dezlănțui printr-o criză « atît de înnebunitoare, încît pare că-i zmulge pielea de pe cap și că însăși prezența aerului îi face rău » (Citat din Spiritul subteran). *Și totuși acest om a trăit 60 de ani (1821—1881), iar în patru decenii a realizat o operă grandioasă, plină de noutăți și îndrăzneli, străbătută de o multitudine de pasiuni și viziuni, o operă care, în afară de furoarea investigației și confesia « criminală », prin care lărgește aria cunoașterii omului, include și o ciudată cantitate de zburdălnicie, de un comic fantastic și de un umor al spiritului care ne uimește de-a dreptul. Fiindcă, printre altele, marele crucificat a fost și un mare umorist.*

Dacă Dostoievski nu ar fi scris decît cele șase povestiri cuprinse în volumul de față, tot și-ar fi asigurat un loc de frunte în istoria literaturii narative universale. Dar aceste șase povestiri nu reprezintă nici măcar a zecea parte din ceea ce a scris el de fapt, și dacă este să-i credem pe amicii lui, cunoscători ai felului de a scrie, nici măcar a zecea parte din romanele pe care le purta în cap și pe care știa să le povestească entuziasmat, și precizînd amănunte, dar pe care nu le-a așternut niciodată pe hîrtie. Nu avea timp, spunea el, pentru a putea desfășura pe larg toate proiectele. — Se mai poate vorbi în acest caz despre maladia care sărăcește viața?

Monumentele epice pe care le-a ridicat Dostoievski, Crimă și pedeapsă, Idiotul, Posedații, Frații Karamazov *(care de fapt nu sînt realizări epice, ci niște drame colosale, construite aproape scenic, întrucît prin dialogurile pline de nerv și mai mult decît realiste se desfășoară o acțiune consumată în răstimpul a cîtorva zile, dezvăluind profunzimile sufletului omenesc), au fost create nu numai sub amenințarea maladiei, dar și sub loviturile umilitoare ale datoriilor bănești, care-l făceau să lucreze într-un ritm uluitor. A scris, o dată, în două zile și două nopți, avînd termen precis, trei coli și jumătate de tipar, adică cincizeci și șase de pagini. În străinătate, unde a trebuit să se refugieze din pricina creditorilor, a încercat să scape de sărăcie jucînd la ruletele din Baden-Baden și Wiesbaden, dar acestea au contribuit la definitiva sa ruinare. Și atunci a început să scrie epistole, prin care cerșea de fapt, în stilul mizerabil al celui mai decăzut personaj al său, Marmeladov. Pasiunea pentru jocurile de noroc a fost cea de a doua maladie a lui Dostoievski, o adevărată pasiune — în raport cu prima — și căreia îi datorăm splendidul roman* Jucătorul, *a cărui acțiune se desfășoară într-un oraș german cu băi termale, purtînd*

numele ambiguu şi lipsit de gust, Roulettenburg, unde sînt descrise cu rar simţ psihologic pasiunea şi demonismul jocurilor de hazard.

Această capodoperă scrisă în 1867 se situează, ca dată de apariţie, între Crimă şi pedeapsă, tipărită în 1866 şi Idiotul, publicată în 1868—69, totuşi, în ciuda perfecţiunii artistice, ea nu este decît o repetare. Este de altfel şi ultimul text din volumul nostru, deoarece toate celelalte au fost publicate între 1846 şi 1864. Primul text este acela al povestirii Alter-ego (apărută în acelaşi an cu Sărmanii oameni), la drept vorbind o farsă patologică şi care, după succesele anterioare ale lui Dostoievski, a dezamăgit pe cititori şi nu fără motiv. În ciuda amănuntelor care poartă pecetea genialităţii, Alter-ego a fost o eroare scriitoricească a tînărului autor care crezuse că l-a depăşit pe Gogol. Influenţa lui Gogol este evidentă în această scriere, dar fără a depăşi nici măcar pe Edgar Allan Poe care în William Williamson tratase aceiaşi temă tipic romantică, însă cu mult mai multă profunzime, cu mai mult talent de a îmbina în textura povestirii elementele clinice.

Totuşi includerea acestei repetări în volumul de faţă nu este nejustificată, deoarece ea vesteşte marile opere de mai tîrziu. Povestea Soţul etern, datează din epoca anterioară procesului şi deportării în Siberia şi are drept personaj principal tipul grotesc al încornoratului prin vocaţie, chinurile morale prin care acesta trece şi proiectarea acestor chinuri pe un ecran cu efecte fantomatice. Urmează apoi întreruperea activităţii scriitoriceşti, datorită deportării şi a teribilei aventuri de la Katorga, care avea să devină, după reîntoarcerea scriitorului la Petersburg, Amintiri din Casa Morţilor, cartea care va zmulge lacrimi întregii Rusii şi ţarului însuşi. Adevărata operă însă cu care Dostoievski îşi face reintrarea în viaţa literară (1859) este Satul Stiepancikovo şi locuitorii lui, scrisă în Siberia şi devenită celebră prin figura lui Foma Opiskin, un ipocrit şi tiran, personaj de prim ordin de un comic irezistibil, şi prin care Dostoievski atinge culmile lui Shakespeare şi Molière. După această strălucită izbîndă, Visul unchiului înseamnă un pas înapoi. Dacă mi-e permis s-o critic, aş spune că această farsă trenează prea mult, iar sfîrşitul tragic al tînărului învăţător tuberculos e de o dulcegărie cum nu se poate mai nepotrivită în opera lui Dostoievski. Se simte aci în mod evident influenţa lui Dickens. În schimb, ca o compensaţie, întîlnim tot aci pe frumoasa Zinaida Afanasieva, tipul de fată rusă, mîndră, spre care se îndreaptă şi simpatia scriitorului, care de astă dată se apleacă mai degrabă asupra purităţii trupeşti şi morale, decît asupra mizeriei morale, a păcatului, a viciului şi a prăpastiei voluptăţii.

Această predilecţie, această teribilă experienţă îşi află un exemplu în povestirea Spiritul subteran, scrisă în 1864, cu o temă care trezeşte teama dar şi respectul. Prin conţinutul ei, povestirea se apropie foarte mult de marile creaţii dostoievskiene: ea reprezintă de altfel şi punctul de cotitură în creaţia scriitorului nostru, punctul de întoarcere asupra propriei sale persoane. Astăzi, cînd după lupte cumplite în care au trebuit să fie învinse brutalitatea şi făţărnicia, sinceritatea reprezintă un punct cîştigat în structura noastră morală, cu greu ne putem imagina senzaţia pe care a produs-o apariţia acestei opere, condamnarea ei în numele « idealismului estetic » pe de o parte, dar şi fervoarea fanaticilor adepţi ai adevărului, pe de altă parte. Am spus: brutalitatea. Dostoievski sau eroul povestitor, sau anti-eroul acestor notaţii îşi rezervă sieşi brutalitatea, pornind de la ideea că însemnările nu sînt destinate publicului cititor, ci exclusiv sieşi şi că sînt scrise în taină. Ideaţia eroului povestitor poate fi sintetizată în felul următor: « Există în memoria fiecărui om lucruri pe care el nu le destăinuie decît prietenilor săi. Există şi altele, pe care el nu le destăinuie nici prietenilor, ci, în cel mai bun caz, doar sieşi, însă purtînd pecetea tăinuirii. În sfîrşit, mai există lucruri pe care nu şi le destăinuie nici sieşi şi aceste lucruri se adună în cantităţi imense în fiecare om normal. S-ar putea spune că în

măsura în care un om este mai normal, cantitatea de lucruri nedestăinuite crește. Vine însă momentul cînd eroul începe să-și amintească de unele « întîmplări vechi, pe care le-a tot ocolit, pînă ce au început să-l « neliniștească » . . .

Conținutul « romanului » este constituit tocmai din această indicibilă și compromițătoare nevoie de a transcrie asemenea « întîmplări vechi » în care se amestecă în mod ciudat elementul respingător cu cel atractiv. Autorul, sau acela pe care scriitorul îl investește cu misiunea de povestitor, transcriind asemenea întîmplări, reface o experiență. « Va reuși el oare — se întreabă — să fie față de sine însuși sincer pînă la culme și să se destăinuie omenirii? » Eroul se gîndește la Heine care afirmase că, practic vorbind, autobiografiile nu corespund întru totul adevărului, că omul este înclinat prin natura sa să afirme neadevăruri despre sine, cum a făcut-o Rousseau, care din vanitate s-a autodefăimat, în fața omenirii. Deosebirea dintre eroul lui Dostoievski și Rousseau constă doar în faptul că acesta din urmă a făcut o spovedanie în public, în vreme ce primul scrie, dar numai pentru sine, fiindcă dacă ar fi să se adreseze publicului, ar face-o doar cu aparențe de sinceritate.

Acest gen de ficțiune în ficțiune îl ridică pe eroul sau anti-eroul dostoievskian la un nivel de comic grotesc care de fapt constituie scuza cinismului fără limite al destăinuirilor sale și oferă scriitorului posibilitatea de a introduce în narațiunea sa elementul discursiv, dialectic, dramatic, dar în același timp de a descrie amuzant, în sensul cel mai pur al cuvîntului, o serie de probleme extrem de grave, legate de întîmplări abjecte.

Poate că de aceea îmi place mai mult partea întîia din Spiritul subteran, *decît partea a doua, cu povestea cutremurătoare și umilitoare a prostituatei Liza. Bineînțeles, însă, pornind numai de la premiza că această primă parte nu este acțiune, ci doar vorbărie, și anume una care amintește sub multe aspecte de vorbăria depravată a unor personaje religioase dostoievskiene. Și, totodată, admițînd că această vorbărie este îndoielnică și tinde să zăpăcească firile naive, întrucît este construită pe îndoieli față de credință și polemizează cu sălbatică pornire apostazică împotriva civilizației și democrației, împotriva acelor prieteni ai omului și împotriva neliniștii acelora care cred că omul tinde spre fericire și avantaje, în aceeași măsură în care sînt însetați de durere ca unică sursă de cunoaștere, că omul nu dorește nici palatul de cristal, nici mușuroiul de furnici al realizării sale sociale, că el nu ar renunța niciodată la distrugere și haos. Toate acestea par să aibă un clinchet de răutate, dar ele nu înspăimîntă decît pe același naiv care crede că totul se bazează pe posibilitatea de a arunca o punte peste prăpastia dintre realizările spirituale și realitățile economice și sociale, rămase cu mult în urmă. Dar viața este în așa fel construită încît tocmai partea umbroasă, neluminată de soare să reprezinte adevărul, o parte pe care nimeni nu are dreptul s-o ignore, dacă vrea să spună tot adevărul, adevărul despre om. De aceea paradoxurile pe care « eroul » dostoievskian le contrapune argumentelor eroului pozitivist sînt rostite, oricît de inumane ar părea la prima vedere, în numele omenirii și în numele dragostei pentru această omenire, în favoarea unei umanități noi, mai profunde, mai puțin retorice, care a trecut prin toate iadurile suferinței și cunoașterii.*

Raportul dintre ediția de față și întreaga operă scrisă a lui Dostoievski ca și față de ceea ce ar fi vrut să scrie, dacă limitele vieții nu l-ar fi împiedicat, este identic cu raportul dintre ceea ce am vrut să spun despre acest rus uriaș și ceea ce s-ar putea spune despre el. Cuvîntul de ordine a fost însă: Dostoievski în limite restrînse, Dostoievski cu delimitări înțelepte. Cînd i-am destănuit unui prieten intenția de a scrie o prefață la acest volum, el mi-a răspuns rîzînd:

— Ferește-te, să nu cumva să scrii o carte!

M-am ferit.

În românește de L. VOITA

Imaginaţia durerii

...Cînd citim romanele lui Dostoievski, un singur alt nume vine să i se alăture, ca reprezentantul noii serii la sfîrşitul căreia stă marele scriitor rus. Acest nume este al lui Dante, a cărui imaginaţie a durerii în *Infernul* este singura cu care putem compara pe aceea a autorului *Crimei şi pedepsei*. Lui Ugolino i se asociază peste veacuri Raskolnikov. Cîtă deosebire însă faţă de durerea omenească în atitudinea celor doi poeţi! Crima îşi găseşte pedeapsa ei, la Dante, într-un alt plan al lumii. În concepţia medievală a *Divinei Comedii*, echilibrul moral al lumii tulburat prin fapta criminală şi prin suferinţa pe care aceasta o provoacă se restabileşte dincolo de limitele acestei lumi, prin sancţiunea infernală aplicată criminalilor, prin ascensiunea în gloria paradisiacă a sufletelor drepte şi nobile. Nici o crimă şi nici un păcat nu rămîn deci nepedepsite şi nici un merit nu rămîne necunoscut, încît interesul de a înlătura lăcomia, avariţia, violenţa, înşelătoria, ipocrizia, hoţia sau trădarea, devine, fără îndoială, mai mic, inspiră în mai slabă măsură voinţa de a le face imposibile în lumea noastră, de vreme ce ele sînt neapărat sancţionate în lumea de dincolo. Faţă de existenţa răului şi a durerii, modernul Dostoievski a luat o altă atidudine, deşi gîndul restituţiilor într-altă lume nu i-a fost nici lui străin. Nouă cu adevărat la Dostoievski este atitudinea de proslăvire a suferinţei şi credinţa în puterea ei de regenerare morală a omului. A fost mult comentată scena în care Raskolnikov în *Crimă şi pedeapsă* îngenunche în faţa Soniei, o biată fată care se prostituiază pentru a-şi întreţine familia nenorocită. « Nu îngenunchiu în faţa ta, rosteşte Raskolnikov, ci în faţa întregii suferinţi omeneşti ». Suferinţa acordă deci omului un nimb de sfinţenie, căci prin suferinţa lui orice om se uneşte cu nesfîrşita armată a tuturor celor înfometaţi, loviţi, înşelaţi, minţiţi şi trădaţi. Durerea individuală se detaşează pe fondul suferinţei omeneşti generale şi apare ca un efect al acesteia, al nedreptei întocmiri a lumii. Gradul atît de înaintat al sensibilităţii morale a lui Dostoievski, larga perspectivă a chipului în care a înţeles problema durerii în lume, fac din acest scriitor una din cele mai mari personalităţi morale ale epocii moderne...

Ne lipseşte încă cercetarea asupra înrîuririlor dostoievskiene în literatura mondială mai nouă. În aşteptarea acestei cercetări ale cărei rezultate le putem doar bănui, pot aduce aici un ecou din dezvoltarea mai nouă a literaturii noastre. Cunoaşterea lui Dostoievski a început să se răspîndească la noi destul de devreme. C. Dobrogeanu-Gherea a semnalat operele lui cititorilor români încă din epoca « Contemporanului ». « Românul » a tipărit tot pe atunci în foiletonul său, *Umiliţii şi obidiţii*. Ştefania Theodoru a publicat ceva mai tîrziu *Amintiri din casa morţilor*. După 1900 traducerile din Dostoievski se înmulţesc, dar şi mai înainte, cunoştinţa operelor lui, uneori în alte versiuni decît cele româneşti poate fi semnalată pe alocuri în memoriile referitoare la acele timpuri. N. Iorga îşi aminteşte în *O viaţă de om*, evocînd anii studiilor sale universitare la Iaşi, despre lectura lui Tolstoi, a lui Turgheniev, şi « a celui de-al treilea mare rus, Dostoievski, cu dureri atît de grozave într-o atmosferă morală atît de tulbure».

Dostoievski a fost mult citit la noi și dacă unii au fost atenți mai ales la ceea ce este tulbure în el, cum zice Iorga, la ceea ce este nebulos și maladiv, n-au lipsit nici aceia care au primit influența atît de umană a mesajului său. Astăzi cînd citim opera lui Dostoievski în condiții atît de deosebite de acelea în care a fost scrisă, într-un alt moment decît acela cînd trebuia luată o poziție față de antagonismele și controversele vremii lui, putem aprecia mai bine fondul permanent al acestei opere uriașe și putem înțelege mai limpede marele ei rol în formarea unora din stările spiritului public, în care înrîurirea ei a pătruns, deși limitele acestei opere ne apar destul de limpede și astăzi. Marele rol al lui Dostoievski ni se pare a fi fost faptul că a sporit enorm, în lumea modernă, imaginația durerii, puterea de a-ți reprezenta suferința omului împilat și înjosit. Umiliții și obidiții lumii au găsit în acest scriitor vocea lor cea mai elocventă.

JACQUES RIVIÈRE

Călăuza prin infern

Această idee a lui Dostoievski despre ispășire, despre fecunditatea greșelii — cît de profundă, ce minunată este ! Cîte ținuturi nesfîrșite se revelă, odată depășită zona vanității, odată părăsit calculul efectului pe care l-ai putea produce asupra celorlalți, îndată ce nu mai meditezi decît la ceea ce rămîne de făcut, la ceea ce se face, la valoare, la importanța intrinsecă a acțiunilor noastre.

Astăzi, în timpul corvezii, în mijlocul tuturor acestor ruși care împingeau la vagonete, în imensul peisaj rural de iarnă, mă gîndeam la Dostoievski în casa morților. Aș putea profita, ca și el, de captivitatea mea ! Sufletul meu ar putea să se înfrîngă pe sine, să se deschidă carității, ca și sufletul lui ! Aș putea să putrezesc pentru a încolți din nou ! Toate micile compartimente dichisite în care mă împart ar putea să cedeze, să se prăbușească, să se prefacă într-o magmă perfectă !

Aș putea deprinde blîndețea, așa cum am învățat să îndur !

Dacă unii au identificat noțiunea de « lagăr », inseparabilă de secolul nostru, cu imaginea lui Dostoievski, alții au experimentat nemijlocit abisurile unei asemenea îngemănări. Poate nu pînă la extrema limită, cel care a făcut în orice caz printre cei dintîi această crucială experiență este omul de rară sensibilitate, relevată în corespondența cu Alain Fournier, care se numea Jacques Rivière. Căzut prizonier în celălalt război, el și-a petrecut o parte din lunga sa captivitate în lagărul de la Koenigsbrück, loc de penitență pe care a luptat să-l preschimbe în ținut de purficare spirituală. Complicatele și complexele sale reflexii, constituind substanța unei bătălii purtată în primul rînd cu sine însuși, au alcătuit conținutul acelui pasionant Jurnal de captivitate *din filele căruia desprindem pagina dedicată lui Dostoievski, ales călăuză printre avatarurile cruntelor împrejurări, precum altădată Dante și-l luase pe Virgiliu, pentru a trece teafăr vămile Infernului.*

G. Ș.

Jucătorul

Dostoievski pleacă pentru prima oară spre apus la începutul lunii iunie 1863. Era hotărît să facă cel dintîi popas la Paris, dar trecînd prin Wiesbaden, pe atunci una din capitalele europene ale jocului de ruletă, ca și Baden-Baden, Homburg și Ems, faimoase stațiuni balneare din Germania, coboară din tren ca să-și încerce norocul, tentat și de reclamele ziarelor rusești, de care se va arăta atît de nemulțumit eroul său:

« Mi-e nesuferită slugărnicia gazetelor de pretutindeni, dar și mai mult a celor de la noi. An de an, o dată cu venirea primăverii, foiletoniștii dezvoltă două teme: luxul sălilor de joc din orașele de pe Rin și mormanele de aur îngrămădite pe mese. Și nici măcar nu sînt recompensați pentru asta, ci dau dovada unei amabilități dezinteresate. În realitate sălile sînt lipsite de orice strălucire, iar aurul, nu numai că nu se îngrămădește pe mese, dar abia dacă se zărește.»

Curînd, din ce în ce mai hărțuit de crizele de epilepsie, sfătuit și de medic, Dostoievski proiectează un alt drum în Europa. Tuberculoasă, soția sa, era pe moarte, în timp ce, nerăbdător, el se pregătea să-și întîlnească iubita la Paris, pe Paulina Suslova. Plecarea fiind mereu amînată, Paulina își pierde răbdarea așteptîndu-l, și se îndrăgostește de un student spaniol. Furios, Dostoievski pornește la drum, dar trecînd prin Wiesbaden, nu rezistă tentației și își încearcă încă o dată norocul.

O surpriză plăcută îl așteaptă însă la Paris: spaniolul o părăsise de curînd pe Paulina; cei doi îndrăgostiți vor putea pleca acum împreună spre Italia. Revenind la Wiesbaden și Baden-Baden, el joacă și pierde.

Atunci i-a trecut prin minte ideea unui roman despre jocul de noroc. De la Roma, pe data de 18 septembrie 1863, îi scrie prietenului Strahov:

« Deocamdată n-am nimic definitivat. Am însă în minte planul unei povestiri, cred, destul de reușită. În linii mari, l-am și notat pe bucăți de hîrtie. Am încercat *chiar* să redactez cîte ceva. Dar merge destul de greu. În primul rînd, aici e prea cald, în al doilea, nu petrec la Roma decît opt zile. Te întreb, cui i-ar mai sta mintea la scris, cînd s-ar afla doar pentru opt zile într-un oraș ca Roma? Iar aceste veniri și plecări mă obosesc îngrozitor. Și acum să-mi prezint personajul: este tipul rusului din străinătate. Sînt convins că îl cunoști. Anul trecut, gazetele noastre au înnegrit destulă hîrtie scriind despre rușii de peste hotare. În roman vei găsi toate aceste amănunte. Țin atît de mult ca el să reflecte, pe cît va fi cu putință, moralul rusului din ziua de azi. De aceea omul meu trebuie să fie absolut sincer. Îl vei vedea așa cum este, priceput la toate, dar în nimic împlinit; un om care și-a pierdut orice credință, dar nu îndrăznește să recunoască. Răzvrătit împotriva autorității și umil față de ea. Resemnat la gîndul că mîntuirea nu-i vine din Rusia, dar necruțător față de orice încercare de a se interveni în condiția lui de emigrant. Crede-mă, mi-e greu să-ți dezvălui totul, aici.

Personajul principal trăiește. Mi se pare că îl am înaintea ochilor. Cînd va fi gata, povestirea mea va merita să fie citită. Important este că toate calitățile

eroului meu, vlaga, forța, impetuozitatea, curajul, au fost stoarse de ruletă. Recunosc că este jucător, dar nu unul obișnuit, după cum nici *Cavalerul avar* al lui Pușkin nu este un zgîrcit oarecare. Să nu crezi că îmi permit să mă compar cu Pușkin. Apropierea am socotit-o necesară doar pentru a mă face mai bine înțeles. Eroul meu este un poet în felul său, dar un poet care se simte înjosit de mîrșăvia poeziei lui. Numai plăcerea riscului s-ar părea că-l mai înalță în proprii săi ochi. Acțiunea durează trei ani, exact perioada cît, fascinat, joacă disperat la ruletă.

Dacă romanul *Amintiri din casa morților* a devenit interesant prin ocnașii pe care nimeni pînă acum nu i-a descris *pe viu*, fără îndoială că punctul de atracție al celuilalt este expunerea *pe viu* și în cele mai mici amănunte a ruletei. Istorisiri de acest fel sînt întotdeauna bine primite la noi. În cazul de față se mai adaugă și faptul că scenele de joc propriu zis se desfășoară într-un oraș străin, iar personajul principal este un rus plecat din țară. Amănuntul este secundar, dar eu îl socotesc important, fiind real.

Ți-am dezvăluit pe scurt ceea ce mi s-a părut mai atrăgător. Sper că voi reuși ca textul să fie inteligent, plin de sensibilitate, și, mai cu seamă, fără prea multe lungimi.

Știu că *Amintiri din casa morților* a fost o carte într-adevăr interesantă. S-ar putea ca și acest roman să-mi reușească.

Descriu și aici un fel de infern, ceva ce te-ar putea duce cu gîndul la duhoarea stătută a ocnei și mă voi strădui să fiu cît mai aproape de adevăr. »

Dostoievski și-a realizat proiectul mult mai tîrziu. Între timp, i-au murit și soția și fratele, iar el a rătăcit prin străinătate, oprindu-se mereu la mesele de joc din Germania. Terorizat de creditori, semnează un contract cu editorul Stellovski, pentru o ediție de opere complete. Publicarea ei era condiționată de predarea unui roman inedit, înainte de 1 noiembrie 1866. În caz contrar, nu numai că pierdea orice drept asupra ediției, dar i se cerea chiar să restituie încasările de pînă atunci. Și fiindcă mai luase un avans pentru *Crimă și pedeapsă* de la alt editor, Dostoievski se vede constrîns să lucreze intens ca să-și termine cărțile în cel mai scurt timp.

La 17 iunie 1866, trimite doamnei Corvin-Krukovskaia următoarea scrisoare:

« Voi încerca ceva ce nu s-a mai făcut, ceva cu totul ieșit din comun. Voi realiza în patru luni treizeci de șpalturi pentru două romane diferite pe care le voi scrie, unul dimineața, celălalt seara. Numai așa voi reuși să fiu gata la timp. Sînt convins că nici unul dintre scriitorii noștri din trecut și de astăzi n-a avut condițiile mele mizerabile. Turgheniev ar fi murit numai la gîndul că ar fi constrîns să scrie ca mine. Dacă ați ști cît este de greu să-ți falsifici ideile care te-au entuziasmat și de a căror frumusețe ești convins . . . și totuși, să te vezi silit să le denaturezi cu bună știință . . . »

Un efort smintit ca acesta nu avea sorți de izbîndă, așa că Dostoievski hotărăște, sfătuit și de prieteni, să angajese o stenografă, pe Ana Grigorievna Snikitin. Între 4 și 29 octombrie 1866 îi dictează textul definitiv al *Jucătorului*. Fiindcă editorul Stellovski lipsea din țară, depune manuscrisul la comisarul de poliție, care atestă data primirii.

La 8 noiembrie Dostoievski a cerut mîna Anei Snikitin; la 15 februarie 1867 s-au căsătorit.

•

Cînd, în sfîrșit, se decide să-și redacteze povestirea, Dostoievski își joacă ultima carte. « Pariul » trebuia cîștigat, altfel pierdea totul. Între condițiile în

care scrie și tema abordată este o potrivire deplină. Tema îl atrage de mai mulți ani nu numai pentru bani, considerînd-o ca o idee « comercială », pe placul cititorului rus, dar mai cu seamă cu speranța că această carte va constitui o dezlegare magică. Descriind pasiunea pentru joc, el se străduiește s-o neutralizeze.

Autorul vrea să se rupă de personalitatea care trăiește atît de puternic pentru el, înainte de a prinde viață pentru noi (« Mi se pare că-l văd în fața ochilor »), vrea să se scuture de « duhul » care îl macină și-l pierde.

El este cel care vorbește, desigur, dar cu multă prudență se va distanța de erou, punîndu-l în anumite împrejurări care-l vor deosebi de el, pentru ca atunci cînd, în ultimele rînduri ale cărții, declară — lăsînd povestirea în suspensie : « Mîine, mîine, totul se va sfîrși . . . », va avea dreptul să spere că asemenea vorbe ar putea fi ale lui, Fiodor Dostoievski. Cu alte cuvinte, că din acea clipă va fi atît de înțelept să nu mai riște. Blestemul ruletei, de care nu putuse scăpa, va apăsa astfel doar pe umerii bietului Alexis Ivanovici.

Nu ne îndoim că scriindu-le, se amăgea, fiind robit și mistificat acum mai mult ca oricînd.

Deci, scriind *Jucătorul*, Dostoievski joacă. Joacă pentru a se izbăvi de joc, pentru a potoli, pentru a înăbuși jucătorul din el. Știe foarte bine : nu ajunge să te pocăiești, ca să fii mîntuit. Riști ca « celălalt » să devină mai tare și să-și bată joc de scrupulele tale. Fii drept cu el și dă-i voie să-și arate colții. Vei vedea că acuzatul va deveni acuzator, și că, odată cu inevitabila sa condamnare, vom fi condamnați cu toții. Oamenii cinstiți vor fi oarecum demascați, iar întreaga stare de lucruri din prezent va fi revizuită și zdruncinată. Exorcizarea nu ne va mîntui de demon, decît în măsura în care-i vom fi găsit o justificare. În dispariția sa va smulge și cîteva fîșii din iluziile noastre.

Dostoievski trebuie să ni-l înfățișeze pe jucător în părțile lui bune, să ne facă să înțelegem rolul acestui ins, de care lumea aleasă, « gentlemenii », cum le spune el în carte, nu vor să țină seamă, existența lui părîndu-li-se atît de scandaloasă, încît preferă s-o minimalizeze cît mai mult cu putință.

« Desigur, este un semn de distincție să ignorezi cu superioritate mediul acesta decăzut. Poate tot atît de distins ar fi să observi și să examinezi viermuiala, chiar și printr-o lornietă. Totul însă numai cu titlu de amuzament. „Gentlemenul“, poate observa gloata, din generozitate. Nu e convenabil însă, nici să o privească prea mult, și nici să se amestece cu ea. Pentru un om de lume ar fi nedemn. Mesele de joc sînt un spectacol mizerabil și nimic mai mult. »

E de la sine înțeles că Alexis Ivanovici ori Dostoievski să fie de altă părere :

« Personal, socot că totul merită un examen atent, mai ales din partea aceluia care nu vine doar ca un observator indiferent, ci se alătură sărmanei căzături, omenești, cu sinceritate și bună credință. »

Ca jucător, scriitorul are o singură scuză : experiența lui de viață îi va îngădui într-o zi să scrie romanul jucătorului. Dar transferul nu a putut fi realizat decît după ce a descoperit în joc o metaforă avantajoasă pentru umanitate, după ce a înțeles că prin jucător va da de tainele celuilalt, ale omului neatins de patima jocului.

« Gentlemenii » au pretenția că jucătorul este un personaj fundamental opus lor. Sistematic izolat de restul omenirii, el nu prezintă nici un pericol. « Lumea bună » poate să se distreze privindu-l de la distanță; poate să-l imite în gesturi și acțiuni, fără să riște cît de cît, să se molipsească.

Minciuna acestei radicale deosebiri a fost dată în vileag de Dostoievski printr-o reușită punere în scenă.

Particularitatea unei bile de ruletă, ceea ce îi atrage toate privirile, este rostogolirea ei absolut imprevizibilă. Dar omul nu se poate obișnui cu această idee. Nimeni nu îl poate împinge să gîndească împotriva evidenței, să elaboreze sisteme care vor fi anulate pe loc. Așa încît, micuțul obiect nu contenește să înfrunte batjocoritor privirile fascinate de mișcările lui.

În prima parte a cărții, e drept, remarcăm o diferențiere netă; de o parte jucătorii; ei se supun de bună voie umilirii hazardului. De cealaltă, « gentlemenii», pretinzînd a nu fi atinși în nici un chip. Iată ce l-a surprins mai mult pe Alexis Ivanovici cînd a pătruns pentru prima dată într-o sală de joc. Atunci nu juca încă pentru el. Juca pentru fiica generalului, Paulina Alexandrovna. În principiu, se află încă în tagma acelor « gentlemeni », descriși mai sus, care jucau dezinteresat.

Dar fiindcă a văzut cîtă importanță dă tînăra fată cîștigului său, se contaminează și el. De aici înainte, chiar familia în slujba căreia se afla și care-l antrenase acolo cu viclenie, îl va trece în rîndul jucătorilor, deci printre suspecți și rătăciți. În fond, între ei nu era nici o deosebire. Ca și el, familia nu pregetă să pună mîna pe bani căzuți din senin, — căci spera o moștenire după moartea bunicii. În așteptarea deznodămîntului, își riscă averea, mizînd totul pe această carte.

La început, generalul și ai săi fac impresie; se comportă ca o familie onorabilă. Dar iată că un eveniment neprevăzut le răstoarnă toate calculele; eveniment mai puțin neprevăzut însă, în comparație cu verdictul ruletei: bunica lor sosește pe neașteptate și se instalează direct la masa de joc.

Din acest moment și în tot timpul șederii sale, nimeni și nimic nu o va clinti din această patimă; după cum nimeni nu-i poate prevedea mișcările urmărite de membrii familiei cu priviri lacome și îngrozite de jucători. Bunica își bate joc de toți întocmai ca bila ruletei în rostogolirea ei batjocoritoare. Prin sosirea bunicii, lumea jocului pune stăpînire — fără drept de apel — pe întreaga familie a generalului. Deosebirea dintre jucători și nejucători dispare.

Însoțind-o pe bătrîna doamnă la cazinou, Alexis se străduiește să o îndemne la prudență. Dar ea face numai ce o taie capul: înfruntă sfaturile, pune încă o dată miza cea mare pe zero și cîștigă, în ciuda tuturor așteptărilor. Prin vorbele bătrînei, sarcasmul obiectului prinde viață:

« Ei, ce spui ! mi se adresează babușca, întorcîndu-se spre mine triumfătoare și agresivă ».

Iar el adaugă:

« Atunci am înțeles pe deplin că eram și eu jucător. » Orice ar fi putut împiedica nașterea acestei pasiuni și-a pierdut puterea din pricina celor văzute și auzite, din pricina împrejurărilor.

Dostoievski s-a ferit să-l amestece pe Alexis cu jucătorii, din primul moment. Nu i-a fost de ajuns să demonstreze că între comportamentul spontan al jucătorului în lumina crudă a sălii de joc și viclenia celorlalți, a membrilor familiei generalului nu există nici o deosebire; că mesele de joc sînt imaginea brutală a sistemului, care stă la baza așa zisei societăți alese; și că, împovărată de moșteniri și afaceri dubioase, ea se ferește de propria-i imagine înfricoșătoare. Dostoievski a vrut să se știe că sistemul însuși îl scoate pe un ins, ca Alexis sau Fiodor, dintr-o viață tihnită, îmbrîncindu-l în pierzanie.

Responsabilitatea le revine însă în egală măsură. Căci jocul nu devine serios și crud, nu ajunge să fie joc în adevăratul înțeles al cuvîntului, decît atunci cînd cel care i se abandonează este împins de la spate de nevoie, cînd e sărac sau riscă să ajungă la sapă de lemn. Dezonoarea atrasă de jocul de noroc își are originea în sărăcie, pe care jocul însuși o agravează.

Dostoievski este crud cînd dezvăluie relaţiile dintre onoare şi bogăţie, risipind paradoxalul mister ce învăluie aproape toată vremea originea banilor. Alexis începe să joace serios abia cînd este umilit, izgonit de general, şi cînd vede cu cîtă iuţeală se poate redobîndi la ruletă, respectul, mulţumită sumelor decise de bila minusculă.

De vreme ce reputaţia se duce odată cu averea, jucătorul nenorocos nu găseşte alt remediu împotriva propriului său ghinion, decît ruleta. Unicul mijloc să intre în posesia sumei salvatoare este să-şi încerce norocul pînă la ultimul ban.

Jocul începe să fie periculos pentru cine se lasă atras în mrejele lui, cînd constată că regulele societăţii se schimbă cu repeziciune, în funcţie de pierdere sau cîştig. Însuşi jucătorul se simte alt om la ieşirea din cazinou.

În societatea în care onoarea este evaluată în bani, fără ca provenienţa lor să nelinişteascã pe cineva, unica salvare a nefericitului dezonorat este ruleta, singurul loc unde se poate cîştiga mult în foarte puţin timp. Alt fel de a juca au însă gentlemenii. Ei nu încep adevăratul joc decît abia cînd îşi văd averea în primejdie. Îi constrîng, în schimb, pe mizerabilii aflaţi în pragul prăpastiei, la acest act disperat, dezaprobat de ei şi la care n-ar dori nicicînd să apeleze pentru a-şi redobîndi cinstea. Gentlemenii ştiu că expedientul este o cursă, o mlaştină amăgitoare, şi că în ea, aproape întotdeauna, aceşti încurcă lume se afundă, fiind înghiţiţi pînă la urmă.

Înţelegem acum comparaţia lui Dostoievski între ruletă şi ocnă. Jucătorii, bineînţeles jucătorii convinşi, n-au ajuns aici niciodată de bună voie. Au fost aduşi de « gentlemeni » din amuzament. Au fost înlănţuiţi de roata blestemată pentru crima de a nu fi bogaţi.

Jucătorul joacă, fiind el însuşi o jucărie. Se joacă alţii cu el, petrec pe seama lui şi îl împing la joc. Alexis se duce la cazinou la început pentru că Paulina, fiica generalului, socoteşte că s-ar dezonora jucînd; în schimb, îi cere să joace pentru ea; apoi, o întovărăşeşte pe bunica fetei acolo, devenind astfel delegatul întregii familii la atît de populata ruletă.

Toţi îl împing în cercul vicios, iar de acolo nu mai poate ieşi nici cîştigînd. Căci banii nejustificaţi îi atrag respectul altora; dar în schimb îl îndepărtează total de el, cel de altădată. Banii desăvîrşesc acţiunea începută de dezonoare.

Omul atît de respectat acum, s-a schimbat; este altcineva. E deţinătorul unei averi întîmplătoare, căzută din cer, sau din iad, de care nimic nu îl poate lega cu adevărat. Nici nu ajunge măcar să se bucure de ea, să o folosească în propriul său interes, pentru a se consolida pe plan social, încercînd să parvină, să-şi facă loc în « lumea bună ». Banii atît de preţuiţi de « lumea bună », fiind singurii care-i deschid toate uşile, aceşti bani a căror origină necurată nu nelinişteşte pe nimeni, au o altă valoare pentru Alexis. Ei reprezintă însăşi miza în cauză: condamnarea lui totală. El nu mai are voinţă şi, întocmai ca bila ruletei, nu mai are control asupra propriei sale mişcări.

Se duce la general. Oricine s-ar putea gîndi, ca şi el de altfel, că numai acolo se va opri: « Dar . . . mi-a fost dat atunci să trec printr-o aventură dintre cele mai stranii şi prosteşti.

Alergam la general cînd, o uşă învecinată cu a sa, se deschide şi cineva mă strigă. Era doamna Cominges, văduva, care mă chema din ordinul domnişoarei Blanche. Intrai în apartamentul tinerei femei ».

În loc să se oprească pe un număr, bila a ales un altul. Franţuzoaica a fost sortită să-i risipească banii, cu care el şi aşa n-ar fi avut altceva de făcut decît să-i zvîrle dispreţuitor în obrazul acelora care procedaseră cu el, întocmai.

« Viața mea s-a frînt în două, dar luasem din ajun obiceiul să risc totul pe o singură carte ».

Căci jocul nu este numai imaginea raporturilor financiare și sociale, care după Dostoievski se reduc în Europa apuseană tot mai mult la cele dintîi; el își extinde puterea asupra relațiilor dintre oameni, în general, asupra celor dintre bărbat și femeie, în special; și își găsesc justificarea ultimă la autor, ca metaforă a dragostei; așadar înlocuind pariul de la masa de joc cu pariul căsătoriei, a cărei umbră este acesta, Dostoievski poate spera izbăvirea.

În ultima analiză, Alexis intră într-o sală de joc fiindcă Paulina joacă împreună cu el. Și-a mizat viața pe ea și gestul lui depășește, prin forța lucrurilor, orice previziuni raționale.

« De curînd, la Schlangenberg, i-a spus ea, erai gata la un cuvînt al meu să te arunci în prăpastie. Și avea, mi se pare, o mie de coți adîncime. Într-o zi am să rostesc cuvîntul pe care îl aștepți și voi vedea cum ai să te execuți. De altminteri, fii pe pace, voi ști să te apreciez ».

Din pricina acestei promisiuni i se supune cînd ea îi cere, din capriciu, să-l insulte pe baronul german. Gestul l-a plătit, umilindu-se. Ea este aceea care îi pune cătușele jocului, deoarece — pasionată jucătoare ea însăși — își schimbă partenerii, trecînd de la micul francez la gentlemenul englez, apoi și la el, mult prea slabă ca să-l mai poată feri de prăpastie. La jocul dragostei, Alexis pierde, fapt care-l aservește celuilalt.

Fiica lui Dostoievski, Aimée, subliniază în amintiri cît de strînsă a fost, în viața tatălui ei, legătura dintre pasiunea jocului și Paulina cea reală.

« Dostoievski făcuse cunoștință cu ruleta, cu prilejul primei călătorii în Europa. Atunci a cîștigat o sumă importantă. Dar jocul l-a lăsat oarecum indiferent, la început. Adevărata pasiune a pus stăpînire pe el abia a doua în călătorie, cînd a fost întovărășit de Paulina.»

Alexis nu este vindecat la sfîrșitul cărții, el se afundă tot mai mult în infernul jocului, fiindcă este singur. Dragostea de odinioară a Paulinei, atît de capricioasă, nu-i mai spunea nimic.

Dostoievski însuși a mizat în ultima fază a redactării pe altă femeie. Pe această Ana, stenografă la început și după trei luni, soție. După ce a terminat de scris și după ce a depus textul original la comisarul de poliție, el mai spera că va fi mîntuit, știindu-și nefericita dublură, pe Alexis Ivanovici, sufocată între gratiile anume ridicate de el.

•

Dar abia după două luni de la căsătorie, înglodat de datorii, amenințat cu închisoarea, se vede silit să fugă din Rusia. Bolnav, sărac și surghiunit, s-a oprit la Dresda. Dar nu poate rezista ispitei și pleacă la Hamburg ca să reînceapă viața de jucător de altădată. Va continua astfel pînă în 1871. La 28 aprilie, de la Wiesbaden, îi scrie soției, după ce a pierdut și ultimii bani trimiși de ea:

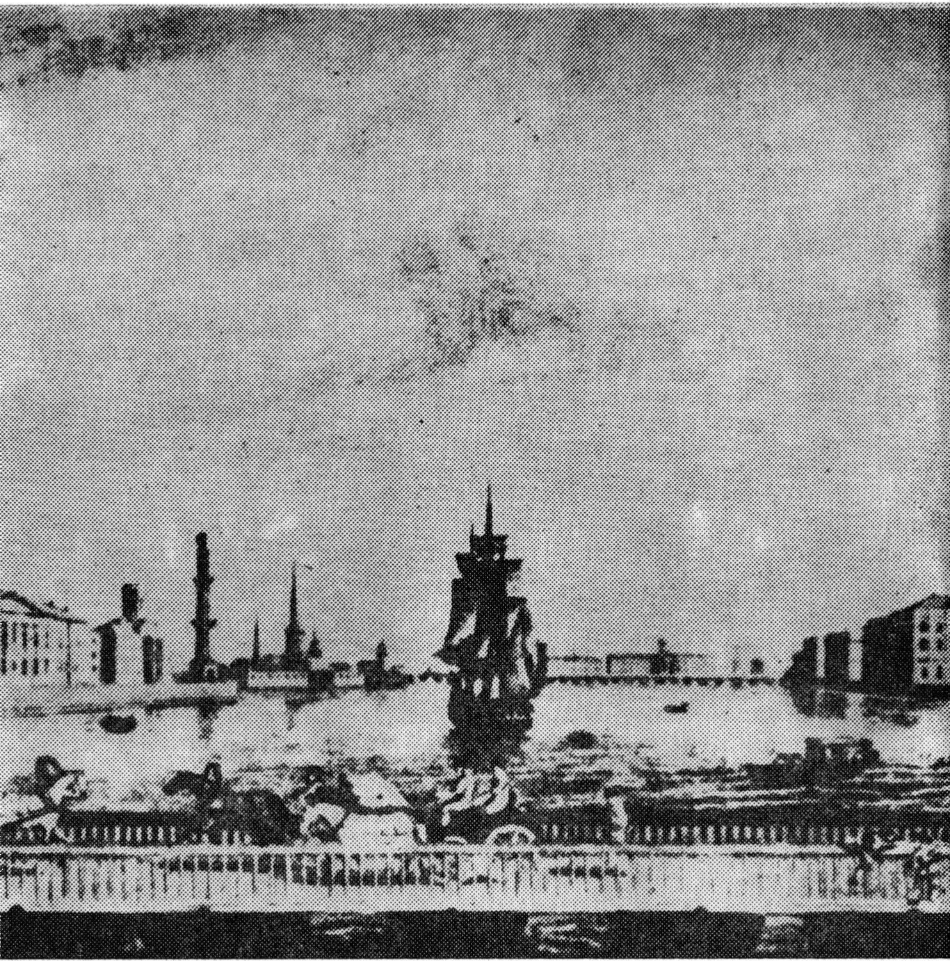
« Ania, Ania, nu mă învinui. Nu sînt un ticălos. Sînt doar un biet om mistuit de patima jocului. Fă-mă să cred că vraja s-a spulberat o dată pentru totdeauna. . . . Simt că m-am trezit dintr-un coșmar. . . »

Într-adevăr, de atunci n-a mai jucat. Magia își împlinise misiunea.

(Michel Butor: *Essais sur les modernes: Le Joueur*)

În românește de CORNELIA ȘTEFĂNESCU

UNIVERS PLURIDIMENSIONAL



D. MEREJKOVSKI

Dostoievski şi tragedia

În toată opera lui Dostoievski găsim totdeauna în centru personalitatea umană prezentată în manifestările ei extreme, în manifestările ei limită, personalitatea umană care creşte, se ridică din rădăcinile ei întunecate, sălbatice, primitive, pînă la înălţimile supreme, strălucite, ale spiritualităţii. Pretutindeni găsim lupta voinţei eroice împotriva sentimentului de datorie morală şi a conştiinţei (aşa este cazul lui Raskolnikov), împotriva desfrînării subtile, conştiente (Svidrigailov şi Versilov), împotriva inconştientului şi a impulsurilor primare (Rogojin), împotriva statului, a politicii, a poporului (Piotr Verkovenski, Stavroghin, Satov), în sfîrşit, împotriva metafizicului şi a spiritului religios (Ivan Karamazov, prinţul Mîşkin, Kirilov).

Trecînd prin focul acestei lupte, prin focul pasiunilor incandescente şi al unei conştiinţe şi mai incandescente, personalitatea umană, «eul» său lăuntric rămîn integre dar se desvăluie în esenţa lor. «Trebuie să ajung la declararea voinţei mele atotputernice» spune Kirilov în romanul Posedaţii, *Kirilov pentru care sinuciderea pare a fi limita autonegării, pentru a fi în realitate limita supremă a autoafirmării personalităţii umane, limita «voinţei libere personale». Toţi eroii lui Dostoievski ar putea afirma acelaşi lucru. Ultima lor confruntare cu forţele vrăjmaşe, ultima afirmare a «eului» lor, a personalităţii lor, a «voinţei libere» se produce în chiar momentul pieirii lor. În acest sens şi smerenia creştinească a «idiotului» şi cea a lui Alioşa, a stareţului Zosima nu pot fi despărţite de rezistenţa pe care ei o opun*

lumii înconjurătoare, lumii păgîne, necreștine, lumii anticreștine. Smerenia lor este smerenia față de voința lui Dumnezeu și nu față de voința umană, cu alte cuvinte reversul «voinței libere personale», căci mucenicii care mor pentru crezul lor — pentru adevărul lor, pentru divinitatea lor, sînt și ei niște eroi. Ei își afirmă libertatea lăuntrică împotriva împilării exterioare, își afirmă «voința liberă personală».

Avînd în vedere această predominare a luptei cu caracter eroic pe care o duce personalitatea umană la Dostoievski, operele sale de fapt nu se încadrează în categoria romanului, ci sînt mai curînd tragedii...

În romanele lui Dostoievski... narațiunea ocupă un loc secundar, auxiliar în arhitectonica operei. E un lucru care-ți sare în ochi de la prima vedere: narațiunea este totdeauna scrisă în același stil grăbit, uneori evident neglijent, pe alocuri deslînat pînă la oboseală, alteori încîlcit, încărcat de amănunte sau dimpotrivă prea concentrat și parcă scris de mîntuială. Narațiunea nu este încă text propriuzis la Dostoievski, ci mai curînd însemnări între paranteze cu litere mărunte asemenea unor îndrumări, indicații, date într-o dramă, care explică locul și timpul acțiunii, premergătoare evenimentelor, ce caracterizează atmosfera și ne pun la curent cu felul cum arată personajele. Ne aflăm în fața unor pregătiri în vederea dramei, iar cînd personajele principale vor ieși pe scenă și vor rosti primele replici, atunci va începe și drama. Toată forța artistică a lui Dostoievski este concentrată în dialog. În dialog se înnoadă și se desnoadă totul. În schimb, în toată literatura modernă nu găsim un scriitor care să-l egaleze pe Dostoievski în ce privește măiestria dialogului.

Cînd îl citești pe Dostoievski este imposibil să nu-ți dai seama de la primele cuvinte, nu judecînd după conținutul replicilor, ci după felul cum sună vocile, cine anume vorbește: vorbește Feodor Pavlovici Karamazov, sau starețul Zosima, Raskolnikov sau Svidrigailov, prințul Mîșkin sau Rogojin, Stavroghin sau Kirilov.

În limbajul straniu, parcă nerusesc, încîlcit, al discursurilor pe care le rostește nihilistul Kirilov, simțim note deosebite, ciudate, înfiorătoare, prevestitoare ale unui viitor amenințător, și totodată note bolnăvicioase, pline de încordare, de parcă ne-am aștepta la un atac de epilepsie. O rezonanță asemănătoare are limbajul atît de simplu, atît de rusesc, de apropiat de limba poporului al «sfîntului» prinț Mîșkin...

Cînd aflăm că pe pachetul cu bani, lipit și legat cu o panglicuță, Feodor Pavlovici Karamazov scrisese cu propria lui mînă «îngerașului meu Grușenka, dacă va vroi să vină», iar după trei zile adăugase: «și puicuței mele», personajul apare dintr-o dată în fața noastră în carne și oase... Această precizare de «și puicuței mele» este plină de sens, ne face să simțim personajul în carne și oase. Bineînțeles amănuntul este rodul imaginației scriitorului, dar este aproape imposibil să crezi că ar fi numai rodul imaginației. E acea ultimă trăsătură în urma căreia portretul devine prea viu, de parcă artistul depășind granițele artei ar fi introdus pe pînză și în culori ceva supraomenesc, ceva supranatural, în urma căruia în portret s-ar fi întrupat însuși sufletul personajului. Ți-e și frică să privești portretul. Ai impresia că dintr-o clipă în alta omul se va mișca și va coborî spre tine.

Iată deci că Dostoievski nu are nevoie să descrie exteriorul personajelor sale, căci felul lor specific de a vorbi, rezonanța vocii lor ne fac nu numai să le cunoaștem gîndurile și sentimentele, dar să le vedem și chipurile...

Nu numai iscusința în crearea dialogului, dar și alte trăsături specifice ale artei sale îl apropie pe Dostoievski de tragedie. Ai uneori impresia că el nu a scris tragedii numai pentriu că forma exterioară a romanului era din întîmplare predominantă în epoca în care trăia, sau pentru că nu avea în vremea aceea o scenă tragică demnă de talentul său și mai ales nu avea spectatori demni de tragediile sale, căci orice tragedie nu se poate realiza decît prin colaborarea între forțele scrii-

torului și spectatori. E neapărat necesar ca sufletul spectatorilor să fie apt de a recepta tragedia, pentru ca opera tragică să se poată naște.

Fără să vrea și în mod cu totul firesc se supune Dostoievski acelei legi scenice înnăscute la care drama modernă, sub înrîurirea lui Shakespeare a renunțat atît de ușor și fără să se gîndească că prin aceasta subminează efectul său tragic, lege care dădea teatrului antic grec acea forță unică ce nu-și are asemănare în literatura modernă. Mă refer la principiul celor trei unități — de timp, loc și acțiune. . .

Uneori, în tragedia greacă, cu puțin înainte de catastrofă, răsună pe neașteptate cîntecul vesel al corului care-l proslăvește pe Dionysos, zeul vinului și al sîngelui, al veseliei și al groazei, Și în această cîntare răsună toată tragedia ce este pe cale de a se consuma sau s-a și consumat, toată fatalitatea și tot misterul vieții umane care ne apare rezultatul jocului zeilor. Această veselie în mijlocul tragediei, acest joc tragic seamănă cu jocul de lumini și culori al curcubeului, reflectat în apele cascadei ce se năpustește peste bezna vieții.

Cu greu am putea găsi în literatura modernă un scriitor care să se apropie atît de mult de atmosfera interioară profundă a tragediei grecești cum o face Dostoievski. In opera lui, în felul în care zugrăvește catastrofele existențelor umane, auzim răsunînd veselia cutremurătoare a corului antic.

LEONE GINZBURG

Eshil și clasicitatea lui Dostoievski

Un eseu al lui Piero Gobetti este intitulat Dostoievski clasic. *Respingerea foarte justă a atîtor interpretări filosofice și apocaliptice nu duce însă, cum s-ar dori, la distrugerea unei preconcepții larg răspîndite: aceea că clasicitatea lui Dostoievski se măsoară cu modelele antice, și numai prin această comparație se justifică. Acum e important după noi să stabilim cum clasicitatea lui Dostoievski nu este întru nimic clasicism, ci are un caracter de autentică măreție și de mai mare apropiere față de lumea noastră spirituală. Dacă e adevărat, cum afirma recent Croce, că datoria principală sau deosebită a esteticii moderne trebuie să fie « restaurarea și apărarea clasicității împotriva romantismului, a momentului sintetic, formal și teoretic care e propriu artei, împotriva acelui afectiv pe care arta are obligația să-l rezolve în sine », trebuie să observăm că nu e vorba de a readuce poezia la scheme fixe, și de aceea nu trebuie să căutăm în orice poezie clasică catharsisul unei aceleiași lumi morale, semnul unei aceleiași dezvoltări de sensibilitate. Vrem să spunem pe scurt că clasicitatea lui Dostoievski și clasicitatea lui Eschil sînt la fel de adevărate; și că dacă opera lor e pe același plan, în ceea ce privește valoarea poetică, experiența etică a lui Dostoievski, întrucît el este un om modern, e infinit mai variată și mai bogată, încît ar fi eronat și nedrept să-l apreciem luînd ca punct de plecare*

arta lui Eschil. Observaţii mai puţin evidente pentru toţi, decît s-ar părea, dacă ne gîndim la difidenţa stîrnită de Rostagni cînd a afirmat că poeţii romani nu trebuie studiaţi prin intermediul lumii morale ingenue a acelor greci, mai puţin chinuită, şi profundă, dar mai ales diversă. Un echilibru cu totul personal va trebui deci să recunoaştem şi să distingem în Dostoievski; şi pentru aceasta va fi necesar să eliberăm terenul de două false interpretări care i-ar înlătura orice legitimitate a imaginii unui Dostoievski clasic: aceea a filosofului şi aceea a scriitorului analitic, psihologist.

Se înţelege bine cît de atrăgător trebuie să fi fost pentru mulţi să salute în Dostoievski miraculoasa întruchipare a rasei slave în poezie, în gîndire şi în acţiune; dar dovezile invocate pentru a demonstra existenţa acestor trei figuri într-o singură persoană nu izbutesc să fie convingătoare. De fapt ele pleacă totdeauna de la presupunerea că, văzînd în Dostoievski doar un poet, trebuie să se renunţe la acele elemente ale personalităţii sale care nu intră într-un anumit concept al poeziei pure, adică eterice, inconsistente, goale, combătut întotdeauna de persoanele de bun simţ, şi totuşi mereu renăscînd. În schimb, noi vorbim de clasicitatea lui Dostoievski tocmai pentru că el a fost poetul unei întregi lumi complexe şi vii, alcătuite din pioase realităţi practice şi din pasionante realităţi speculative. Totuşi nu era filosof, pentru că retrăia simpatetic acele mizerii şi acele arzătoare speculaţii în acelaşi mod, cu acelaşi interes, călăuzit de un unic sentiment pe care vom încerca să-l analizăm mai departe. Înzestrat cu mai mare bun simţ decît toţi criticii săi, Dostoievski spunea despre el însuşi: « eu sînt slăbuţ în filosofie (dar nu în dragostea pentru ea; în dragostea pentru ea sînt puternic) ». Tocmai această dragoste pentru filosofie s-a exprimat fantastic, în reprezentări precise, întrucît problemele care-l pasionau nu erau altele decît acelea care priveau personalitatea umană. Aşa-zisa « gîndire » a lui Dostoievski nu trebuie să fie negată, nici combătută, ci mai degrabă considerată ca presupunerea indispensabilă, « materia » poeziei sale. Dante nu era « slăbuţ în filosofie, », şi totuşi filosofia sa are valoare pentru noi numai în măsura în care arta sa a dizolvat-o în sine; dar tocmai de aceea ea nu poate fi separată de expresiile acelei arte, aşa cum acestea nu pot fi golite de ea. O distincţie n-ar avea sens, o dispută între filosofie şi poezie ne-ar face să ne gîndim la o abstractă luptă caricaturală a investiturilor. De aceea, examinînd caracterul unei personalităţi, trebuie să determinăm clar planul asupra căruia ea acţionează, cum a vrut să facă de exemplu Russo pentru Jacopone da Todi, stîrnind acele polemici pe care toţi le cunosc. Atunci diversele atitudini, privite dintr-un singur punct de vedere, vor concura toate la formarea unei imagini unitare şi vitale. Tot astfel şi activitatea politică a lui Dostoievski, adică ideologia sa, departe de a fi considerată irelevantă sau de natură neautentică în scopurile unei analize critice, va trebui pusă printre dovezile unei concreteţe poetice, care se manifestă într-un sentiment de istoricitate foarte puternic chiar dacă nebulos.

Acest Dostoievski filosof, pe care de cîteva decenii multe persoane de bună voinţă încearcă să-l facă să fie acceptat de un public în fond recalcitrant, era necunoscut contemporanilor săi. Ei înşişi, în schimb, au creat prejudecata psihologismului lui Dostoievski vrînd să definească cu un cuvînt, « psiholog », un scriitor care sub multe aspecte părea că se depărtează de gustul epocii. Dimpotrivă generaţiile următoare au văzut afirmarea unui nou gust, eminamente iraţionalist, ai cărui reprezentanţi îl evocau cu plăcere pe Dostoievski sau mai bine zis anumite pasiuni şi idei care fuseseră transfigurate poetic în opera lui; şi foarte curînd a început să i se atribuie acest gust, pe care Croce l-ar numi romantic, lui Dostoievski însuşi, pe care au vrut să-l pună chiar printre zeii tutelari ai psihanalizei. Totuşi, cînd se examinează cu grijă elementele problemei, se observă imediat că introspecţia dostoievskiană este eminamente constructivă, pe cînd toate formele psihanalizei literare tind la nimicirea per-

sonalității. În aceasta, constă, poate, cea mai bună dovadă a desăvîrșitului echilibru artistic al lui Dostoievski: ceea ce se numește comun pătrunderea sa psihologică, nu-l duce numai la complacerea cu o observație luată în ea însăși, oricît de profundă ar fi, ci îi îngăduie să distingă trăsăturile esențiale, singurele adevărate ale creaturilor sale fantastice. Psihologiștii moderni au vrut să arate dimpotrivă inexistența individualității prin infinita fracționare a conștiinței; și nu e posibil să confundăm cele două procedee,

Dar ceea ce s-a spus pînă acum vrea să fie premiza unei alte cercetări asupra caracterului poeziei lui Dostoievski, asupra rațiunii sale intime de a fi, care e una singură. Clasicitatea lui Dostoievski demonstrează că este creație nu numai echilibrată dar și, mai ales, unitară, dacă ne gîndim că însușirile sale « filosofice » și « psihologice », care sînt ca simbolurile unui « conținut » și ale unei « forme» violent scindate și opuse, se întîlnesc deopotrivă în interesul pentru personalitatea umană, în intenția de a căuta și de a o reconstrui poetic. Toată opera lui Dostoievski e străbătută de această poezie a personalității umane, care asumă atitudini diferite, dar nu eterogene, care prin metaforă se pot considera cele trei momente ale tezei, antitezei și sintezei. A observat bine Gobetti că pentru Dostoievski nu există tipuri:într-adevăr, nici Amintirile din casa morților, *— unde e o mulțime întreagă care trăiește, și suferă — nu conțin observații de ordin general, psihologic, în sens propriu, fără ca imediat să nu intervină oportunele limitări ale aceluia care simte repulsie să rînduiască persoanele vii în categorii abstracte și preferă să se contrazică mai curînd decît să cadă în artificiu. Nu e tendința organică a oricărui poet ca atare spre concret; ci ceva mai mult, o neliniștită simpatie pentru sufletele umane singure, interes pasionat pentru posibilitățile lor în bine sau în rău. Într-o primă perioadă pe Dostoievski îl atrage personalitatea oprimată: oamenii sărmani, umiliții, ofensații, damnații. Glorificarea lor și odată cu ea eliberarea din acea atmosferă de resemnată blîndețe, va veni după aceea, cu* Idiotul, *scris în timpul a ceea ce s-a numit cel de-al doilea moment; aici e doar o împărtășire îndurerată, care nu exclude umorismul, pentru suferințele unei mizerii fizice, morale, intelectuale. Mai tîrziu, printr-o naturală limitare și prin stăruitoare presiuni din afară, el se îndreaptă către cealaltă extremă: îngîmfarea nebunească și activitatea febrilă a trufașilor și nestăpîniților sînt simțite ca vini tragice de care dragostea nu te răscumpără întotdeauna. Naturi satanice se deslănțuiesc, menținute riguros în limitele artei, astfel încît nu stîrnesc nici uimire, nici desgust, sînt aproape căutări, în două direcții opuse înainte de a crea echilibrul, de a contempla senina evoluție a personalității lui Alioșa Karamazov, pe care neliniștita dorință de stabilitate a « adolescentului » o anunțase dinainte. Frații Karamazov, cu toată opinia multor critici, au realmente ca protagonist pe Alioșa și numai pornind de la el și mergînd înapoi, se poate re-crea util, ca un tot omogen, activitatea lui Dostoievski, pentru a recunoaște în el poetul personalității umane. Se înțelege că cele trei momente pe care am vrut să le fixăm, fiind totuși succesive, nu au limite cronologice precise, întrucît aici e vorba de a explica geneza unor lucruri reale, ca romane și povestiri, și nu de a construi un sistem care să fie bine proiectat. Clasicitatea lui Dostoievski e confirmată tocmai de naturala dispunere a operei sale în jurul unui motiv poetic unic, contemplat cu seninătate chiar în reprezentarea unor pasiuni năvalnice, din puncte de vedere diferite, ba chiar opuse.*

În românește de ȘTEFAN DELUREANU

CESARE PAVESE

Marile lumi ale poeziei

Pietismul lui Tolstoi sau al unui Dostoievski, își are originea în preocupări etice și religioase.

Există un raport între faza dostoievskiană, nudă și discursivă, și invențiile ei în întregime cerebrale și rațiocinante. Forța cu care se simte viața, se exprimă nu în imagini vii, ci în entități dramatice și vizionare alcătuite din cotidianitate.

Primadonele *lui Dostoievski nu se decid niciodată pe cine să aleagă (Nastasia Filippovna între principe și Rogojin; Katerina Nikolaevna între Versilov și adolescent; Grușenka între Dimitrii și Fiodor Karamazov). Cel care e pol negativ uneori (Rogojin), e pozitiv alte ori (Dimitrii).*

Femeile nu sînt niciodată protagoniste, sînt totdeauna văzute de alții.

Adolescentul *nu e slab pentru că tratează despre bolnavi psihici mai mult decît de obicei; ci pentru că e cel mai panoramic dintre marile romane ale lui Dostoievski. Lipsește din el acea scenă sau acel ciorchine de scene care asumă și absoarbe în sine toată febrila povestire, acea specie de junglă neașteptată în deșert; și povestea se extinde mai curînd lungită, diluată, într-o* cronică; *sînt aici adică continui asalturi neașteptate de crize, de scene îndesate și halucinante dar sînt tocmai reluări continui, niciodată decisive; ca un motor care huruie și nu se încălzește niciodată.*

În Dostoievski nu există niciodată istoria *unei realități naturale (om, familie, societate) ci fragmente de blocuri zguduite și dialectice, alcătuite împreună ca anecdote în timpul unei discuții (mituri ale lui Platon). Singura istorie mai naturală e* Crimă și pedeapsă.

Cele patru lumi cele mai mari — lumi complexe și inepuizabile, ambigui, moderne — sînt Platon, Dante, Shakespeare și Dostoievski. Fiecare națiune dă una singură. Dacă o națiune e un complex de amintiri comune, de cutume, de habitudini și de mituri, e natural să vină o singură dată momentul în care totul se echilibrează și trăiește în chip adevărat.

În românește de ȘT. D.

M. BAHTIN

Dante și romanul polifonic al lui Dostoievski

. . . Ne aflăm aci în fața unei trăsături caracteristice pentru viziunea artistică a lui Dostoievski care a fost neînțeleasă, sau insuficient apreciată în literatura critică ce i-a fost închinată. . . Categoria fundamentală pentru viziunea artistică a lui Dostoievski nu este devenirea, ci *coexistența* și *interinfluența reciprocă*. El vedea și concepea lumea de preferință în spațiu și nu în timp. De aci și atracția deosebită pe care o simțea pentru forma dramatică. Materialul de idei și materialul oferit de realitate el căuta să le organizeze în aceeași sferă temporală în forma unei confruntări dramatice, dîndu-le extindere. Goethe, de pildă, simte o atracție organică pentru seriile progresive. Toate contradicțiile existente el caută să le perceapă ca etape diferite ale uneia și aceleiași dezvoltări; în fiecare fenomen al prezentului vrea să vadă o urmă a trecutului, o culme a prezentului sau o tendință în devenirea viitorului. În consecință, perspectiva sa nu cunoștea extinderea în suprafețe plane. Aceasta era cel puțin tendința fundamentală a felului său de a concepe și de a vedea lumea.

Spre deosebire de Goethe, Dostoievski căuta să-și reprezinte etapele în simultaneitatea lor, să le confrunte și să le compare în perspectivă dramatică, refuzînd să le așeze într-o serie consecutivă. Pentru el, a analiza universul însemna a îmbrățișa întregul conținut ca simultan și a descifra relațiile reciproce stabilite într-un anumit moment.

Această năzuință consecutiv afirmată de a vedea universul într-o serie de coexistențe, de a percepe și a înfățișa totul alături și în același timp parcă în spațiu și nu în timp, îl face să dramatizeze în spațiu chiar contradicțiile lăuntrice și etapele interioare din dezvoltarea unui singur om, obligîndu-și eroii să discute cu un alt ego, cu diavolul, cu caricatura lor proprie (Ivan și diavolul, Ivan și Smerdiakov, Raskolnikov și Zvidrigailov). Prin această trăsătură specifică se explică și faptul că la Dostoievski sînt frecvenți eroii pereche. Am putea spune pur și simplu că din fiecare contradicție existentă înăuntrul unui om, Dostoievski caută să facă doi oameni pentru a sublinia dramatismul acestei contradicții și a-i da o desfășurare cu caracter spațial. Această trăsătură își găsește expresia exterioară în preferința lui Dostoievski pentru scenele de masă, în năzuința lui de a concentra într-un singur loc și în același timp, adesea împotriva verdicității, cît mai multe personaje, și cît mai multe teme, adică să concentreze într-o clipă o varietate calitativă cît mai mare. De aici și năzuința lui Dostoievski de a respecta în roman principiul dramaturgic al unității de timp. De aci rapiditatea catastrofică a acțiunii, « mișcarea ca de vîrtej », dinamica romanelor lui Dostoievski. De altfel, dinamismul și rapiditatea nu înseamnă la Dostoievski triumful noțiunii de timp, ci dimpotrivă biruința asupra acestuia, întrucît rapiditatea este unicul mijloc de a învinge timpul în timp.

Posibilitatea coexistenței simultane, posibilitatea de a sta alături sau de a se combate reciproc, reprezintă deci pentru Dostoievski un criteriu de selecție a esențialului de neesențial. Numai ceea ce poate fi receptat de conștiință ne este prezentat în simultaneietate, numai ceea ce poate fi receptat de conștiință

se află într-o corelaţie reciprocă în acelaşi timp, numai aceasta reprezintă esenţialul şi face parte din universalul lui Dostoievski. Numai aceste lucruri pot fi transpuse în eternitate, căci în eternitate în concepţia lui Dostoievski totul este simultan şi totul coexistă. Tot ceea ce are sens ca fiind « anterior » sau « posterior », tot ceea ce are raţiune doar în trecut şi în viitor, sau în prezent prin raportare la trecut şi viitor, nu este esenţial pentru el şi nu face parte din universul lui. De aceea eroii lui nu au amintiri, ei nu au biografii în sensul trecutului şi al existenţei trăite. Ei ţin minte din trecut numai ceea ce n-a încetat să fie prezent şi ceea ce ei înregistrează ca prezent: păcatul nerăscumpărat, crima, jignirea neiertată. Numai asemenea fapte din biografia eroilor săi introduce Dostoievski în romanele sale, căci ele sînt în concordanţă cu principiul simultaneităţii. De aceea, în romanele lui Dostoievski nu există raportul de cauză la efect, nici ideea de geneză, nici explicaţii ale trecutului, nici înrîuriri ale mediului înconjurător, ale educaţiei, etc. Orice act al eroilor săi trăieşte numai în prezent şi în această privinţă nu este premeditat sau determinat. Autorul îl consideră şi-l înfăţişează ca un act liber.

Trăsătura caracteristică de care vorbim este specifică pentru felul în care Dostoievski concepe universul. El ştie să vadă şi să înfăţişeze viaţa numai în categoria coexistenţei. Bineînţeles că această trăsătură deosebitoare trebuia să-şi aibă reflectarea şi în gîndirea lui abstractă, unde observăm fenomene analoage: şi aici lipsesc categorii genetice şi cauzale. El polemizează încontinuu, polemizează cu o anumită duşmănie care-i este organică, cu teoria mediului, oricare ar fi forma în care aceasta s-ar manifesta. . . El nu apelează la istorie ca atare şi fiecare problemă socială şi politică o discută în planul contemporaneităţii, ceea ce se poate explica nu numai prin faptul că era un ziarist care cerea ca totul să fie conexat la contemporaneitate şi apreciat prin prisma contemporaneităţii, dimpotrivă credem că pasiunea lui Dostoievski pentru publicistică şi pentru ziaristică, înţelegerea sa profundă şi fină a rolului pe care-l joacă ziarul ca o reflectare vie a contradicţiilor sociale ale contemporaneităţii văzute într-o singură zi, se pot explica tocmai prin această trăsătură caracteristică a concepţiei sale artistice. În sfîrşit această trăsătură îşi află expresia pe planul gîndirii abstracte în exhatologismul lui Dostoievski politic şi religios, în tendinţa lui de a vedea sfîrşitul, de a-l simţi în prezent, de a descifra viitorul ca prezent în lupta forţelor coexistente.

Capacitatea artistică excepţională a lui Dostoievski de a vedea totul în coexistenţă şi interacţiune reciprocă constituie forţa lui deosebită dar şi slăbiciunea lui tot atît de mare. Ea l-a făcut să fie orb şi surd faţă de multe fenomene dintre cele mai importante. Multe aspecte ale realităţii nu au putut intra în cîmpul său de observaţie. Pe de altă parte, această capacitate dădea o ascuţime excepţională posibilităţii sale de a percepe într-o clipă lucruri multe şi variate, atunci cînd alţii nu vedeau decît unul şi acelaşi. Acolo unde alţii nu vedeau decît o idee el sesiza două, dedublîndu-le. Acolo unde unii observau o singură calitate, el ghicea prezenţa a două, contrarii una alteia. Tot ceea ce părea simplu, în lumea lui devenea complex, format din elemente contradictorii. În fiecare glas auzea două glasuri în dispută între ele. În orice expresie negarea ei şi capacitatea de a deveni într-o clipă alta, cu totul contrarie. În orice gest sesiza simultan hotărîre şi şovăială. Fiecare fenomen avea pentru el două sensuri şi o varietate mare de manifestări. Dar toate aceste contradicţii şi dedublări nu deveneau dialectice, nu se mişcau pe linia timpului, în serii, ci se desfăşurau în acelaşi plan, aşezate alături sau opuse una alteia, concordante dar fără a se contopi, sau

Gravură rusească din secolul al XVII-lea

а духомъ смиренiа
в духомъ милостыни
г духомъ долготерпѣнiа
д духомъ цѣломудрiа
е духомъ поста
ѕ духомъ любве
з духомъ молитвы
Тяжко есть иго на сынѣхъ адамлихъ

contradictorii ca o veșnică armonie de voci care nu se contopesc sau ca o dispută fără de sfîrșit. Viziunea lui Dostoievski era închisă, redusă la această clipă în care se dezvăluie varietatea vieții și persista în această sferă dînd formă și expresie varietății văzute într-o clipă.

Acest talent deosebit al lui Dostoievski de a auzi și de a percepe toate glasurile concomitent și dintr-odată, capacitate pe care n-o mai găsim decît la Dante, i-a îngăduit să creeze romanul polifonic. Complexitatea obiectivă, caracterul contradictoriu și polifonic al epocii în care a trăit, situația lui de raznocineț și de hoinar social, biografia oglindind bogăția multiplană a vieții și în sfîrșit capacitatea de a vedea lumea în interacțiune și coexistență, toate acestea au creat fundamentul pe care s-a ridicat romanul polifonic al lui Dostoievski.

Așadar, universul lui Dostoievski este coexistența și interacțiunea organizate pe plan artistic, ale varietății spirituale și nu etape ale devenirii unui și aceluiași spirit. De aceea și universul eroilor săi, planurile romanelor sale, cu toată diferența de accent ierarhic, în construcția romanului se află alături în planul coexistenței (ca și universurile lui Dante) și al interacțiunii reciproce (ceea ce nu există în polifonia formală a lui Dante) și nu se situează unele după altele, ca niște etape ale procesului în desfășurare. Ceea ce nu înseamnă bineînțeles că în universul lui Dostoievski stăpînește logica impasului și o greșită contradicție subiectivă. Universul lui Dostoievski este întocmai ca cel al lui Dante finit și rotund. Dar ar fi zadarnic să căutăm în acest univers desăvîrșire filozofică sub formă de sistem monolog, chiar și dialectic, și nu pentru că autorul nu ar fi putut să-l realizeze, ci pentru că nu-l interesa. . .

« Idei în sine » în sensul platonic al noțiunii, sau « existență ideală » în accepția fenomenologilor, Dostoievski nu cunoaște, nu concepe și nici nu înfățișează. Pentru Dostoievski nu există idei, noțiuni, situații care să fie ale nimănui, care să fie în « sine ». Și « adevărul în sine » el ni-l înfățișează în spiritul ideologiei creștine întruchipat în Hristos, adică îl înfățișează ca o personalitate care intră în relații reciproce cu alte personalități.

De aceea Dostoievski nu înfățișa viața ideii într-o singură conștiință și nici interacțiunea dintre idei, ci interacțiunea conștiințelor în sfera ideilor. Iar întrucît conștiința apare în universul lui Dostoievski nu în perspectivă istorică, pe calea dezvoltării și creșterii sale, ci alături de alte conștiințe, el nu se poate concentra asupra sa însăși și a ideii sale, asupra dezvoltării ei logice imanente și intră în acțiune reciprocă cu alte conștiințe. Niciodată la Dostoievski conștiința nu se auto-domină, ea se află în schimb în relații încordate cu alte conștiințe. Fiecare stare sufletească, fiecare idee, în interiorul ei, capătă un caracter dialogat, o nuanță polemică, se luptă cu sine însăși, sau dimpotrivă suferă influențe dinafară, dar nici într-un caz nu se concentrează pur și simplu asupra obiectului său, ci privește incontinuu spre cei din jur, Am putea spune că Dostoievski realizează în literatura sa, într-o formă artistică, un fel de sociologie a conștiințelor în planul coexistenței. Dar cu toate acestea, ca artist, Dostoievski se ridică pînă la viziunea obiectivă a vieții conștiințelor și a formelor lor de coexistență vie, de aceea oferă un material prețios și pentru sociologie.

Orice idee pe care o afirmă eroii lui Dostoievski (« Omul din subterană », Raskolnikov, Ivan, etc.) apare de la bun început ca o replică la un dialog neterminat. Ideea nu tinde spre finisare, spre un întreg armonios cu caracter de monolog. Ea trăiește încordată în tangență cu altă idee, cu altă conștiință. Într-un fel cu totul special, ea este indisolubil legată de om și de evenimentele ce se pretrec în jurul lui.

În românește de TATIANA NICOLESCU

în aria romanului european

DIALOG CU PRECURSORII

ANDRÉ GIDE

Balzac, Stendhal și Dostoievski

...Cu toată extraordinara bogăție a comediei sale umane, personajele lui Dostoievski se grupează, se fixează pe un singur plan totdeauna la fel, acela al umilinței și mîndriei: plan ce ne dezorientează și care nu ne apare de loc clar mai întîi, pentru unicul temei că, de obicei, nu în acest sens secționăm și ierarhizăm umanitatea. Mă explic: în admirabilele romane ale lui Dickens, bunăoară, mă simt adesea aproape stingherit de ierarhia pe care o stabilește, și s-o spunem aici, pentru a întrebuința expresia lui Nietzsche: scara lui de valori *oferă ceva convențional, aproape copilăros. Mi se pare, citind una din cărțile lui, că am în fața ochilor una din* Judecățile de apoi *a lui Fra Angelico; există acolo aleși, există osîndiți; există șovăielnici, foarte rari șovăielnici, pe care îngerii cei buni și demonii cei răi și-i dispută. Cumpăna ce îi cîntărește pe toți — ca într-un basorelief egiptean — ține seamă doar cît de bun e fiecare. Pentru cei buni, cerul; pentru cei răi, iadul. Dickens respectă în această privință poporul și epoca sa. Se întîmplă ca celor răi să le meargă bine și ca cei buni să fie sacrificați: înseamnă rușinea acestei vieți pămîntești și a societății noastre. Toate romanele caută să ne arate, să ne facă sensibilă prioritatea calităților afective față de cele spirituale. Am ales pe Dickens ca exemplu, deoarece dintre toți marii romancieri pe care îi cunoaștem, la el, mi se pare, o asemenea clasificare se prezintă în modul cel maii simplu, și adaug, îi îngăduie să fie atît de popular.*

---

* André Gide: Dostoievski — *Articles et causeries.* Ed N.R.F.

Or, recitind în ultimul timp aproape fără întrerupere toate cărţile lui Dostoievski, mi s-a părut că o clasificare analoagă există la el; mai puţin sezisabilă, fără îndoială, deşi aproape la fel de simplă şi parcă mult mai semnificativă: eroii săi se pot ierarhiza (iertaţi-mi acest cuvînt îngrozitor), ţinînd seamă nu dacă sînt mai mult sau mai puţin buni, nici de anumite calităţi sufleteşti ale lor, ci dacă sînt mai mult sau mai puţin mîndri.

Dostoievski ne înfăţişează, pe de o parte, pe cei umiliţi (şi unii din ei vor duce umilinţa pînă la josnicie, pînă a se complace în josnicie), pe de altă parte pe cei mîndri (şi unii din ei vor duce mîndria pînă la crimă). Aceştia din urmă vor fi îndeobşte cei mai intelectuali.

. . . Admiraţia mea pentru Dostoievski este dintre cele mai vii; dar cred totuşi că nu mă orbeşte şi sînt gata să recunosc că personajele lui Balzac au o diversitate mult mai mare ca ale romancierului rus; a sa Comedie umană *e mai variată. Fără îndoială, Dostoievski atinge zone mai profunde şi ajunge în locuri mult mai semnificative decît oricare alt romancier; dar putem spune că toate personajele sale sînt create din aceeaşi stofă. Mîndria şi umilinţa rămîn resorturile tainice pentru tot ce înfăptuiesc şi, din temeiuri diferite, reacţiile lor sînt diverse.*

La Balzac (ca de altfel pretutindeni în societatea occidentală, sau mai ales cea franceză, romanele lui oferindu-ne imaginea ei), doi factori sînt în joc, care n-au aproape nici un rol în opera lui Dostoievski; primul este inteligenţa, al doilea voinţa.

Nu afirm că la Balzac, voinţa îndrumă totdeauna omul spre bine şi că n-o să găsim decît virtuoşi printre cei voluntari; dar cel puţin vedem pe unii din eroii săi devenind virtuoşi datorită voinţei şi făcînd o carieră glorioasă cu ajutorul perseverenţei, inteligenţei şi fermităţii. Gîndiţi-vă la ai săi David Séchard, Bianchon, Josef Brideau, Daniel d'Arthez. . . şi aş putea numi încă douăzeci alţii. . .

În toată opera lui Dostoievski, nu găsim un singur om deosebit. *Totuşi, minunatul părinte Zosima din* Fraţii Karamazov, *îmi veţi spune. . . Da, fireşte, este figura cea mai nobilă pe care romancierul rus a zugrăvit-o; el domină de pe înălţimi întreaga dramă/. . ./ Dar părintele Zosima nu este un* om deosebit *în ochii lumii. Este un sfînt, nu un erou. . .*

. . . Vă amintiţi de cuvintele abatelui de Saint-Renal — cuvinte ce ar putea părea stupide, dacă Stendhal nu şi le-ar fi însuşit pentru a-şi justifica estetica sa: « Un roman înseamnă o oglindă pe care o plimbăm de-a lungul unui drum ». Fireşte există în Franţa şi în Anglia o mulţime de romane făurite sub semnul acestei formule: romanele lui Lesage, Voltaire, Fielding, Smollet. . . Dar nimic nu este mai îndepărtat de o asemenea formulă ca un roman de Dostoievski; între un roman de Dostoievski şi acelea pe care le-am citat, şi chiar romanele lui Tolstoi sau Stendhal, — deosebirea ce poate exista este aceea dintre un tablou şi o frescă. Dostoievski compune un tablou *unde mai ales prezintă interes, în primul rînd, repartiţia luminii. Ea emană dintr-un singur focar. . . Într-un roman de Stendhal, de Tolstoi, lumina este constantă, egală, difuză; toate obiectele sînt luminate într-un singur mod, le vedem la fel din toate părţile; ele n-au umbre. Or, ce prezintă în deosebi interes, într-o carte de Dostoievski, întocmai ca într-un tablou de Rembrandt, este umbra. Dostoievski grupează personajele şi evenimentele sale, şi proiectează asupra lor o lumină intensă, astfel ca să nu izbească decît dintr-o singură parte. Fiecare din personajele lui se scaldă în umbră. Observăm de asemenea la Dostoievski o ciudată nevoie de a grupa, de a concentra, de a centraliza, de a crea între toate elementele romanului cît mai multe relaţii şi interferenţe posibile. La el, evenimentele, în loc să urmeze un curs domol şi egal, ca la Stendhal sau Tolstoi, au totdeauna un moment cînd se învălmăşesc şi se înlănţuiesc într-un fel de vortex; sînt bulboane unde elementele povestirii — morale, psihologice şi exterioare — se pierd şi se regăsesc. Nu observăm la el nici o simplificare, nici o epurare a*

liniei. Se complace în complexitate; o ocrotește. Niciodată sentimentele, gîndurile, pasiunile nu sînt în stare pură. Nu face vid în jur. Și ajung aici la o observație privind modul de a zugrăvi al lui Dostoievski, asupra felului de a contura caracterele personajelor sale; dar îngăduiți-mi, mai întîi, să vă citez, în această privință remarcabilele observații ale lui Jacques Rivière: « Pentru romancier există două modalități cu totul diferite pentru a valorifica ideea personajului o dată ce i se oferă minții: sau poate să stăruie asupra complexității lui; sau poate să-i evidențieze coerența ce există în acest suflet ce-l va făuri; sau poate vrea să-i dezvăluie toată obscuritatea; sau poate vrea s-o nimicească zugrăvind-o pentru cititor; sau îi va ascunde tainițele sau le va lumina »[1].

Vedeți care-i ideea lui Jacques Rivière: școala franceză explorează ascunzișurile, în timp ce unii romancieri străini, ca Dostoievski, mai ales, respectă și ocrotesc tenebrele lor.

În orice caz, continuă Rivière, Dostoievski se interesează în primul rînd de abisul eroilor săi și se îngrijește să le sugereze pe cele mai insondabile posibile.

Noi, dimpotrivă: în fața complexității unui suflet, pe măsură ce ne străduim să-l descriem, căutăm din instinct să-l organizăm.

. . . Nu sînt într-o asemenea măsură convins că în operele lui Balzac, bunăoară, nu găsim cîteva « abisuri », prăpăstii de inexplicat; nu sînt nici cu desăvîrșire convins că abisurile lui Dostoievski sînt totdeauna la fel de puțin explicate, cum mi se pare la prima lectură. Să dau un exemplu de abis la Balzac? Îl găsesc în La recherche de l'absolu.

. . . Abisul pe care ne lasă să-l întrezărim aici, rămîne inexplicat, dacă nu inexplicabil. În realitate nu-l interesa pe Balzac. Ceea ce-l preocupa era să descrie personaje consecvente cu ele însele — fiind de acord cu simțămîntul rasei franceze, căci noi, francezii, avem cel mai mult nevoie de logică.

Aș afirma deci că nu numai personajele din a sa Comedie umană; *dar și acelea din comedia reală pe care o trăim iau cunoștință de ele însele; ținînd seama de un ideal balzacian — așa ca noi toți francezii, în măsura în care sîntem cu adevărat. Inconsecvențele firii noastre, atîtea cîte există, ne apar supărătoare, ridicole. Ne străduim să nu ținem seama de ele, să le scădem importanța. Fiecare din noi e conștient de unitatea, de continuitatea sa și de ceea ce rămîne refulat, inconștient, semănînd cu simțămîntul pe care-l vedem ivindu-se din nou pe neașteptate la Claes, dacă nu putem să-l suprimăm, cel puțin încetăm să-i acordăm însemnătate. Acționăm fără încetare ca și cum socotim că ființa care sîntem, ce credem că există, trebuie să acționeze. Cele mai multe din acțiunile noastre ne sînt dictate nu de plăcerea ce o simțim făcîndu-le, ci de o nevoie de a ne imita pe noi înșine și a proiecta în viitor trecutul nostru. Noi sacrificăm adevărul (adică sinceritatea) nevoii de continuitate, purității liniei.*

Față de aceasta, ce ne prezintă Dostoievski? Personaje care fără nici o grijă de a rămîne consecvente cu ele însele, cedează cu amabilitate la toate contradicțiile, la toate negațiile de care firea lor e capabilă. Se pare că ceea ce îl interesează în cel mai înalt grad pe Dostoievski este inconsecvența. Departe de a o ascunde o face neîncetat să apară; o luminează.

Există firește la el o doză de neexplicat. Nu cred însă să fie mult inexplicabil, îndată ce admitem că există în om, așa cum Dostoievski ne invită să credem, coabitarea unor simțăminte contradictorii. Această coabitare apare adesea la Dostoievski cu atît mai paradoxală cu cît simțămintele personajelor sale sînt duse pînă la paroxism, exagerate pînă la absurd.

---

[1] Nouvelle Revue Française, 1. II. 1922

Cred că este bine să stăruim aici, căci poate veți gîndi: știm, nu-i nimic altceva decît lupta între pasiune și datorie, așa cum ne apare la Corneille. Nicidecum. Eroul francez, așa cum ni-l zugrăvește Corneille, proiectează înaintea lui un model ideal, care mai este el însuși, dar el însuși așa cum se dorește, așa cum se străduiește să fie — de loc cum este în mod firesc, așa cum ar fi dacă s-ar abandona lui însuși. Lupta intimă pe care ne-o zugrăvește Corneille se dă între ființa ideală, ființa model și ființa cum există în realitate și pe care eroul se străduiește s-o renege. În definitiv, nu sîntem prea departe aici de ceea ce domnul Jules de Gaultier va defini ca bovarism, denumire dată după eroina lui Flaubert, acelei tendințe ce o au unii de a-și dubla viața cu o viață imaginară, încetînd să fie ce sînt, pentru a deveni ceea ce cred că sînt, ce vor să fie.

Fiecare erou, fiecare om care nu trăiește dezordonat, care luptă pentru realizarea unui ideal, ne oferă un exemplu concludent despre această dedublare, de bovarism.

Cazurile de dualitate pe care Dostoievski le zugrăvește în romanele sale sînt foarte diferite; ele n-au, de asemenea, nici o legătură, sau una foarte slabă, cu acele cazuri patologice destul de frecvent observate, cînd o a doua personalitate altoită pe prima alternează cu ea: se formează două grupuri de senzații, de asocieri, de amintiri, una fără știrea alteia; curînd, avem două personalități deosebite, doi oaspeți în același corp. Ele își cedează locul, și se succed una după alta, rînd pe rînd, ignorîndu-se (ceea ce Stevenson ne-a ilustrat în mod extraordinar în minunata sa povestire fantastică: Dublul caz al doctorului Jeckyl).

Dar, ce-i deconcertant la Dostoievski, este simultaneitatea tuturor acestora, și conștiința ce o păstrează fiecare personaj despre inconsecvențele sale, despre dualitatea sa.

. . . În Spiritul subteran această cărticică pe care a scris-o puțin înainte de Eternul soț și care mi se pare că marchează punctul culminant al carierei sale, fiind ca o cheie de boltă a operei, sau, dacă preferați, care oferă cheia gîndirii sale, observăm toate fațetele acestei idei: « Acel ce gîndește nu acționează »; și de aici pînă a pretinde că acțiunea presupune o oarecare mediocritate intelectuală, nu-i decît un pas.

Această cărticică nu este de la un capăt la altul decît un monolog, și în adevăr, mi se pare cam îndrăzneț să afirmi, cum face recent prietenul nostru Valéry Larbaud, că James Joyce, autorul romanului Ulysse, este inventatorul acestei forme de povestire. Înseamnă să-l uităm pe Dostoievski, chiar pe Poe, înseamnă să-l uităm mai ales pe Browning, la care n-am putut să nu mă gîndesc cînd am recitit Spiritul subteran. Mi se pare că Browning și Dostoievski făuresc dintr-o dată monologul în toată desăvîrșirea lui, diversă și subtilă, pe care această formă literară putea s-o atingă.

Stîrnesc poate mirarea unor oameni de litere apropiind astfel aceste două nume; dar este imposibil să n-o faci, să nu fii izbit de profunda asemănare, nu numai în formă, dar chiar în urzeală — dintre unele monologuri ale lui Browning (mă gîndesc mai ales la My last duchess, Porphyria's lover și poate la cele două depoziții ale soțului Pompiliei din The Ring and the Book), pe de o parte, iar pe de alta la minunata povestioară din Jurnalul unui scriitor denumită Krotkaia (adică, cred, « sfioasa », titlu sub care figurează în ultima traducere a acestei cărți). Dar mai mult încă decît forma și modul în care sînt scrise operele lor, ceea ce mă face să găsesc filiații între Browning și Dostoievski este, cred, optimismul lor — un optimism ce nu seamănă decît foarte puțin cu al lui Goethe, dar care îi apropie pe amîndoi în aceeași măsură de Nietzsche și marele William Blake. . .

În românește de ALEXANDRU BACIU

Exemplul lui Gogol : interferențe stilistice

Cînd se vorbește despre « tradiție literară » sau despre « preluare » în literatură, de obicei oamenii își imaginează o linie dreaptă care leagă pe reprezentantul mai tînăr al unei orientări literare de cei mai în vîrstă decît el. În realitate, lucrurile sînt mult mai complexe. Nu există o linie dreaptă în continuare, există mai curînd un punct de la care pornim, există luptă. Această luptă nu există în ce privește atitudinea față de reprezentanții altei orientări, altei tradiții; ei sînt pur și simplu ocoliți, negați sau admirați, lupta împotriva lor este exprimată prin însuși faptul existenței proprii. Așa a fost lupta tăcută pe care a dus-o aproape întreaga literatură rusă din secolul 19 cu Pușkin, ocolindu-l, deși admirîndu-l. Pornind de la « linia» mai veche a lui Derjavin, Tiutcev a trecut sub tăcere numele strămoșului său, glorificînd cu plăcere și în chip oficial pe Jukovski, Pușkin, Karamzin. Același caracter poartă și admirația lui Dostoievski față de Pușkin.

Contemporanii, dimpotrivă, vedeau în Dostoievski urmașul direct al lui Gogol. Nekrasov îi scrie lui Bielinski că a apărut « un nou Gogol », Bielinski spune că Gogol este « părintele lui Dostoievski ». Chiar și Ivan Aksakov, care locuia în Kaluga provincială, aude că a apărut « un nou Gogol ». Se simțea nevoia unui schimb, iar oamenii concepeau schimbul ca o preluare directă « lineară ».

Numai unele voci au semnalat lupta: Pletniov (« aleargă după Gogol »; « vrea să-l desființeze pe Gogol, cu Dublul*» vrea să desființeze* Însemnările unui nebun *»).*

Și de abia pe la 1880, Strahov a îndrăznit să spună că Dostoievski, chiar de la începutul activității sale, « a adus corectări la adresa lui Gogol ». Rozanov a pus deschis problema luptei lui Dostoievski împotriva lui Gogol; orice preluare în literatură este în primul rînd luptă, desființarea vechiului și construirea din elemente vechi a unui ansamblu omogen nou.

•

Evident, Dostoievski pornește de la Gogol. O și subliniază. În Oameni sărmani *se referă la* Mantaua. *În* Domnul Proharcin *vorbește despre subiectul din nuvela* Nasul. . . *Tradiția lui Gogol se observă în primele creații ale lui Dostoievski, dar în mod inegal.* Dublul *este incomparabil mai aproape de Gogol decît* Oameni sărmani, *iar* Gazda *mai aproape decît* Dublul. *Această inegalitate se observă mai ales în nuvela* Gazda, *scrisă după* Oameni sărmani, Dublul, Domnul Proharcin, Roman în nouă scrisori. *Personajele din* Gazda *se apropie de cele înfățișate de Gogol în* Răzbunare cumplită; *stilul este hiperbolic, are paralelisme (partea a doua a paralelei, fiind dezvoltată amplu și devenind de sine stătătoare, trăsătură specifică lui Gogol și nu lui Dostoievski); sintaxa complicată cu expresii slavone bisericești; ritmul subliniat al perioadelor care se încheie cu clauzele dactilice, toate acestea demonstrează un spirit de imitație manifestat pe neașteptate.*

Pînă la data aceea Dostoievski nu precizase ce anume i se părea esențial la Gogol. Am putea spune că Dostoievski încearcă diferite procedee gogoliene, combinîndu-le între ele.

De aci asemănarea de ansamblu a primelor nuvele ale lui Dostoievski cu operele lui Gogol. Dublul *nu este numai apropiat de* Nasul, *iar* Netocika Nezvanova *nu este înrudită numai cu* Portretul. *Unele din episoadele nuvelei* Netocika Nezvanova *ne amintesc de* Portretul, *altele de* Cumplita răzbunare. *Imaginile « motrice » din* Dublul *se apropie de cele din* Suflete moarte.

Stilul lui Dostoievski repetă atît de evident, variind și combinînd, stilul lui Gogol, încît lucrul a impresionat de îndată pe contemporani (Beilinski vorbește despre « turnura gogoliană a frazei », Grigorovici despre « influența lui Gogol în construcția frazei »). La început, Dostoievski reflectă ambele tendințe ale stilului gogolian, cea solemnă și cea comică. (De pildă, să comparăm numai repetarea numelui în nuvela Dublul *— « Domnul Goliadkin își dădea seama limpede că a venit vremea să dea o lovitură îndrăzneață. Domnul Goliadkin era emoționat. Domnul Goliadkin simți un fel de inspirație » etc — cu începutul nuvelei* Cum s-a certat Ivan Ivanovici cu Ivan Nikiforovici*). Un alt aspect al stilului gogolian se remarcă în* Gazda *și în* Netocika Nezvanova. *(« Sufletul meu nu-l recunoștea pe al tău deși se simțea fericit lîngă minunata lui soră »). Mai tîrziu Dostoievski renunță cu totul la stilul solemn al lui Gogol și folosește pretutindeni stilul simplu, lipsindu-l uneori de nuanțarea lui comică. . .*

Mai avem la îndemînă și alt document: scrisorile lui Dostoievski. Se știe bine că Dostoievski își trata scrisorile ca niște opere literare.

Aceste scrisori sînt presărate la tot pasul de expresii și cuvințele, de nume, de bucăți de frază luate din Gogol. S-ar zice că în scrisorile sale, Dostoievski se joacă brodînd în stilul lui Gogol: « Mi-am dat demisia pentru că mi-am dat-o » (1844), « Lenea provincială te ucide în floarea vîrstei, scumpul meu, și nimic mai mult. . . Pretutindeni mă bucur de un respect uriaș. Toată lumea mă tratează cu o cumplită curiozitate. Am făcut cunoștință cu un număr imens de oameni din cei mai cumsecade » (1845).

« Mantaua *își are calitățile dar și lipsurile sale. Calitățile constau în aceea că este foarte groasă, parcă ar fi dublă și culoarea e brună-cenușie ca de uniformă » (1846). Ne găsim în cazul de față în fața unei stilizări; nu e vorba de a imita stilul, ci mai curînd de a jongla cu el. Și dacă nu uităm cu cîtă plăcere se referă Dostoievski la Gogol (*Oameni sărmani, Domnul Prohacin*), cît de evidentă este plecarea de la textul gogolian fără nici un fel de ascunziș, devine limpede pentru noi că este mai curînd cazul să vorbim despre stilizare decît despre imitare sau influență.*

Încă un element: citind mereu în scrisorile și articolele sale numele lui Hlestakov, Cicikov, Poprișcin, Dostoievski păstrează și în operele sale unele nume gogoliene: eroina din nuvela Gazda *se cheamă Caterina ca și cea din* Răzbunarea cumplită; *lacheul lui Goliadkin— ca și cel al lui Cicikov—* este *Petrușka.*

Ca procedeu, stilizarea se apropie de parodie. Și una și cealaltă au o viață dublă; dincolo de planul operei se simte cel de-al doilea plan stilizat sau parodiat. Parodia cere însă obligatoriu ca cele două planuri să nu se suprapună, ca între ele să fie o discrepanță.

. . .De la bun început, în opera lui Gogol există o trăsătură care a trezit replica lui Dostoievski, cu atît mai mult cît era vorba de o trăsătură extrem de importantă. Ne referim la « caracterele », la « tipurile » pe care le întîlnim în opera lui Gogol. Strahov ne spune (e vorba de o întîmplare petrecută după 1850): « Țin minte că Feodor Mihailovici a făcut unele observații foarte subtile în ce privește consecvența caracterelor la Gogol, viabilitatea figurilor zugrăvite de el, precum Hlestakov, Podkolisin, Kocikariov și alții ».

Tipurile sînt tocmai domeniul în care s-a dat una din bătăliile principale între Dostoievski și Gogol.

Gogol știa să vadă plastic și concret obiectele ca puțini scriitori. Putem găsi multe exemple: descrierea Mirgorodului, a Romei, casa lui Pliușkin cu grămada de vechituri, ușile « cîntătoare » din căsuța « moșierilor de altădată » sau flașneta lui Nozdriov. Gogol subliniază trăsăturile comice ale obiectelor. Nuvela Moșierii de altă dată *începe cu o paralelă între căsuța veche și bătrînii locuitori și reprezintă în continuare dezvoltarea acestei paralele.* Prospect Nevski *se bazează pe efectul identificării totale între costume și părțile din trupul celor ce se plimbă. . . În aceste pagini comicul se realizează prin enumerarea la rînd cu aceeași intonație a unor obiecte care nu au legătură între ele. Același procedeu se observă în compararea mantalei cu « o prietenă de viață plăcută » și « această prietenă nu era nimeni altul decît aceeași manta cu vatelină groasă, cu o căptușeală trainică și durabilă ». Și aci comicul se naște din nepotrivirea celor două imagini: a ființei și a obiectului. . .*

Procedeul principal al lui Gogol în descrierea oamenilor este un procedeu de mască.

Drept mască pot sluji în primul rînd vestmintele, hainele (de aci importanța pe care Gogol o acordă vestmintelor cînd face portrete). Portretul însuși subliniat în trăsăturile sale îngroșate poate sluji drept mască. . .

Măștile pot fi sau comice sau tragice. Gogol are două planuri. Unul tragic, solemn, celălalt comic, terestru.

. . . Întîlnirea și bătălia dintre Gogol și Dostoievski se dă în problema caracterelor. . . . Dostoievski își începe activitatea literară folosind specia epistolară și memorialistică. Ambele specii, îndeosebi cea dintîi, sînt prea puțin potrivite pentru dezvoltarea unui subiect complex. Dar la început sarcina principală era aceea de a crea și a desfășura caractere și numai treptat această sarcină a devenit mai complexă (unirea unui subiect complex cu caractere complexe). Makar Devușkin din Oameni sărmani *atacă nuvela* Mantaua *sub acest aspect: « E pur și simplu neveridic pentru că nu se poate ca în viață să existe un funcționar ca acesta. . . » Aceste cuvinte le rostește Makar Devușkin; introducerea literaturii și folosirea ei de către personajele în acțiune este un procedeu favorit și încercat de Dostoievski.*

Analizînd tipurile lui Podkolioskin și George Dandin, Dostoievski ia atitudine împotriva tipurilor în artă: « Ar fi neveridic și aș zice neinteresant să umplem romanele numai cu tipuri sau chiar pur și simplu cu oameni ciudați și neobișnuiți. După părerea noastră, scriitorul trebuie să se străduiască să găsească nuanțe interesante și instructive chiar printre figurile banale. » Și totodată Dostoievski indică ce înțelege el prin nuanțarea « unor figuri banale »: « Banalitatea care pentru nimic în lume nu ar vrea să rămînă ceea ce este ci vrea să devină cu orice preț originalitate și independență ». Aceste nuanțe se creează prin contraste. Caracterele lui Dostoievski sînt în primul rînd contrastante între ele. Contrastele se relevă în discursurile pe care le rostesc personajele. În aceste discursuri, finalul este întotdeauna în contrast cu începutul. Discursurile eroilor încep calm pentru a se termina în paroxism sau invers.

Semnificativă este forma epistolară aleasă de Dostoievski la începutul activității sale literare. Nu numai fiecare scrisoare trebuie să fie contrastantă cu cea anterioară, dar prin însăși firea sa ea conține un schimb contrastant de intonații: interogativă, exclamativă, hortativă. Aceste calități ale formei epistolare, Dostoievski le transpune ulterior în compoziția contrastantă a capitolelor și dialogurilor din romanele sale. Forma epistolară și memorialistică erau tradiționale pentru lucrări lipsite de un subiect atractiv. Forma epistolară pură apare la Dostoievski în Oameni sărmani; *forma pură de memorialistică în* Însemnări din casa morților. *O încercare de a îmbina forma epistolară cu un subiect mai dezvoltat ne oferă* Romanul în nouă scrisori, *o încercare de același fel cu referire la memorialistică găsim în romanul* Umiliți și obidiți.

În Crimă și pedeapsă contrastul dintre subiect și caractere a căpătat o organizare estetică. În cadrul unui subiect de roman detectiv apar caractere contrastante. Ucigașul, prostituata, judecătorul de instrucție, în schema subiectului, sînt înlocuite printr-un revoluționar, printr-o sfîntă și printr-un înțelept. În romanul Idiotul *dezvoltarea subiectului merge pe principiul contrastelor și coincide cu dezvăluirea contrastantă a caracterelor. Punctul culminant al intensității subiectului este totodată și punctul culminant de dezvăluire al caracterelor.*

Este interesant că Dostoievski, delimitîndu-se evident de « tipurile gogoliene » se folosește de măștile lexicale și măștile-obiect ale lui Gogol. În afară de exemplele citate mai înainte ar mai fi și altele: nume cu inversiune — Piotr Ivanovici și Ivan Petrovici (Roman în nouă scrisori). *Chiar și în* Idiotul, *repetarea sonoră: Alexandra, Adelaida, Aglaia.*

Portretele lui Svidrigailov, Stavroghin, Lambert sînt măști evidente. Poate că în cazul de față mai avem încă un contrast: masca lexicală *care acoperă* caracterul *contrastant. În felul acesta un procedeu organic pentru Gogol capătă în întrebuințarea lui Dostoievski o nouă semnificație în lumina contrastului... La Dostoievski diferitele « turnúri de frază » sînt folosite mai des decît la Gogol, cu scopul de a crea contraste. Dostoievski folosește procedeele lui Gogol; deși ca atare ele nu sînt obligatorii pentru el. Aceasta ne explică sistemul de parodiere al lui Gogol de către Dostoievski: stilizarea făcută cu anumite scopuri devine parodie cînd scopurile dispar.*

În românește de T. N.

De la romanul «gotic» la realismul tragico-fantastic al lui Dostoievski

Care este tipul de viziune dramatică de care Dostoievski va fi fost cel mai puternic influenţat? Întrucît este autor « dramatic », el e un autor dramatic de o anumită şcoală, şi al unei anume epoci; numeroase teme care ne apăruseră ca esenţial dostoievskiene, erau în realitate locuri comune ale literaturii contemporane. « Suprarealismul » lui Dostoievski (« Se spune că sînt un psiholog, observa el în 1881. Eroare. Sînt pur şi simplu un realist în sensul puternic al cuvîntului ») vine, pe de o parte, din propria sa experienţă. Pe de altă parte, este un mijloc necesar pentru el în interpretarea lui Dumnezeu şi a istoriei. Dar reprezintă, în acelaşi timp, o mare tradiţie literară pe care mulţi dintre noi au uitat-o.

Întreg climatul romanelor sale există latent în viaţa zbuciumată a lui Dostoievski însuşi, cu perioada ei siberiană, cu epilepsia, cu intervalele de destrămare şi de excese. Ceea ce pare forţat şi exagerat în amorurile personajelor dostoievskiene e, în mare parte, pictură abia « romanţată » a relaţiilor sale cu Maria Issaeva şi Paulina Suslova. Episoade care poartă toate însemnele exagerării şi ale invenţiei se revelă nu o dată viguros autobiografice. Dostoievski a trecut prin acele iluminări şi morţi parţiale ale sufletului în faţa plutonului de execuţie, şi le va povesti şi răspovesti mai tîrziu la modul imaginar. În altă ordine de idei: Dostoievski a leşinat în salonul familiei Vielgorski, în ianuarie 1846, sub impresia primei sale întîlniri cu celebra frumuseţe, Seniavina. Însuşi dialogul dostoievskian, care tinde atît de expresiv spre efectul

---

Dincolo de rigoarea exegezei fecunde, incitante, cartea lui George Steiner, Tolstoi sau Dostoievski[1], *sub masca unui titlu aparent dilematic, exprimă o fermă opţiune estetică, pusă în lumină şi mai pronunţat, pentru cine ar fi şovăit în identificarea ei, de cîteva intervenţii programatice ale criticului englez în preajma apariţiei recentului său volum (al treilea după* Moartea tragediei*) cu tema* Limbaj şi tăcere. *Într-un interviu dat ziarului* Le Monde *din 29 martie 1969 şi apoi într-o discuţie reprodusă de* La Quinzaine littéraire *(nr. 70/1969), definindu-se în raport cu tendinţele divergente ale creaţiei şi orientărilor artistice contemporane, G. Steiner se înfăţişează interesat de stimularea acelei literaturi chemate să răscolească profund condiţia de viaţă a omenirii actuale, în stare deopotrivă să înfrîngă stagnarea academismului conservator şi să depăşească hazardul, amorfismul experimentului frivol. Criticul rămîne astfel consecvent cu mai vechi nelinişti ale sale manifestate vis-a-vis*

[1] Ediţia originală, New-York, 1959 — ediţia franceză, consultată aici, Paris, Editions du Seuil, 1963.

◀ ERNST LUDWIG KIRCHNER: Bărbat în vîrstă şi trei ţărănci (1923)

dramatic, e determinat de obiceiurile sale proprii, întocmai cum stilul și metafizica lui Coleridge aveau, după Hazlitt, o legătură cu umbletul său sinuos. Sofia Kovalevski, eminentă matematiciană, transcrie o discuție între sora sa și romancier, care-i făcea atunci curte:

— « Unde-ai fost aseară? întreabă Dostoievski pe un ton morocănos.
— La un bal, zice soră-mea, într-o doară.
— Și ai dansat?
— Firește.
— Cu vărul tău?
— Cu el și cu alții.
— Și te-a amuzat? insistă Dostoievski
— În lipsă de ceva mai bun, da, răspunde ea, reîncepînd să coase.
Dostoievski o privește un moment în liniște.
— Ești o prostuță, declară el iritat. »

Acesta era « tonul celor mai multe conversații ale lor », dintre care destule se încheiau cu plecarea furtunoasă a lui Dostoievski.

Dar rolul autobiografiei în romanul dostoevskian, cu toată importanța ei, nu trebuie să fie exagerat. În februarie 1869, el îi scria lui Stakov: « Am părerea mea despre artă și iat-o: ceea ce majoritatea oamenilor văd ca fantastic și excepțional, mi se pare, *mie*, drept chintesența adevărului ». Și adaugă: « Oare fantasticul meu *Idiot* nu este însuși adevărul, și încă cel de toate zilele? » Dostoievski avea metafizica excesului. Nu încape îndoială că experiența sa personală a confirmat și ascuțit simțul lui pentru fantastic. Dar nu trebuie să restrîngem o metodă poetică și o filozofie atît de coerentă și subtilă ca a lui Dostoievski la domeniul faptului biografic. Ar însemna să cădem în eroarea lui Freud cînd a studiat *Frații Karamazov:* tema paricidului, o realitate obiectivă, încărcată de un conținut dramatic și ideologic, este redusă de el la nivelul nebulos al obsesiei personale. Yeats întreba: « Cum putem cunoaște dansatorul după dans? » Nu-l putem cunoaște decît în parte, însă fără această parte nicio critică întemeiată pe rațiune n-ar fi posibilă.

Să păstrăm, un moment, imaginea lui Yeats. Dansatorul aduce în dans propria sa individualitate; niciodată doi dansatori nu execută același dans într-o manieră

de « desumanizarea » (este chiar termenul său!) ostentativă a « noului roman ». «Nimic altceva decît obiecte foarte curate și cuvinte fără sevă », constata poate prematur consternat în lapidara declarație din Le Figaro littéraire, *5 oct. 1963, pentru a solicita apăsat: « Mai multă îngrijorare de ordin social, mai multă neliniște metafizică! »*

Perspectiva din care se întreprinde prospecțiunea critică în Tolstoi sau Dostoievski *poartă tocmai amprenta unei structurale inaderențe la spilcuiala fragilă, inconsistentă, de un « rafinament » eteric, incapabilă să imprime imaginii artistice forța de șoc corespunzătoare frămîntatei, disgrațioasei, turmentatei realități a secolului nostru. Convingerea că dificultățile ridicate în calea creației, într-un stadiu al evoluției extrem de complicat pentru omenire, refuză să-și găsească rezolvare în tentația evazionistă sau în compromisurile artificiale, convenționale, transmite analizelor din cartea lui Steiner o tensiune particulară, propice căutării unor soluții cerute de situațiile-limită ale contemporaneității. Criticul poate merge pînă în antichitate pe firul demonstrației sale, spre a defini « poezia epică », homerismul tolstoian, ori « poezia*

absolut identică. Dar, dincolo de această diversitate, se află elementul stabil şi transmisibil al coregrafiei. Şi în literatură există o coregrafie — tradiţii ale stilului şi convenţii admise, mode ale epocii, valori ce impregnează atmosfera generală în care lucrează un scriitor sau altul. Nici escatologia lui Dostoievski, nici istoria vieţii sale nu pot explica în întregime latura tehnică a operei lui. Romanele sale n-ar fi fost concepute şi scrise aşa cum sînt fără o tradiţie literară, fără un mănunchi de reguli perfect definite, care se formaseră în Franţa şi Anglia între 1760—1770, cuceriseră toată Europa şi sfîrşiseră prin a atinge frontierele îndepărtatei culturi ruseşti. *Crimă şi pedeapsă*, *Idiotul*, *Posedaţii*, *Adolescentul*, *Fraţii Karamazov* şi principalele povestiri au fost moştenitoarele tradiţiei neogotice. Din această tradiţie derivă decorul dostoievskian, conţinutul şi atmosfera lumii dostoievskiene, cu omorurile sale în mansarde şi cu străzile cufundate în beznă, cu inocenţii ei spurcaţi şi cu desfrîul ei devorant, cu crimele misterioase şi magia neagră care roade sufletul în marea noapte a oraşului. Neo-goticul însă, este atît de insinuant, el a trecut atît de prompt în venţiile melodramei cinematografice şi ale romanului negru á la Wilkie Collins, con-încît am pierdut din vedere ceea ce avea particular, precum şi rolul imens pe care l-a jucat în climatul literaturii secolului XIX.

Hanul din Islanda al lui Victor Hugo (Stavroghin va vizita Islanda), *Pielea de şagri* de Balzac, *Casa Neagră* a lui Dickens, romanele surorilor Brontë, povestirile lui Hawthorne şi Poe, *Hoţii* lui Schiller, *Dama de pică* a lui Puşkin sînt neogotice prin temă şi prin felul de a o trata. Ştim că romanul negru, regăsit şi « psihologizat », există în arta lui Maupassant, în istoriile cu fantome ale lui Henry James şi Walter de la Mare. Istoricii literari ne spun, că, după declinul tragediei elenice, melodrama a cucerit teatrele secolului XIX şi, pe urmă, a invadat universul filmului, al piesei radiofonice şi al romanului popular. În eseul lui asupra lui Wilkie Collins şi Dickens, T.S. Eliot vorbeşte de « înlocuirea melodramei din teatru prin melodrama cinematografică »; şi-ntr-un caz şi în altul, baza este neo-gotică. De altminteri este ştiut că cosmologia melodramei — eroi satanici drapaţi în capa lor, fecioare ezitînd între tortură şi dezonoare, felinare cu gaz aruncîndu-şi licăririle sinistre prin stradele necurate, canaluri de unde se ivesc, la momentul decisiv, oameni subterani, filtre şi

---

tragică » specific dostoievskiană, dar cu cît se îndepărtează în istorie sub imperiu analizei, efortul său vizează mai acut consolidarea unei viziuni moderne despre natura şi consecinţele actului artistic, privit de la nivelul exigenţelor severe, specifice epocii care s-a reflectat în conştiinţa şi sensibilitatea ultragiate ale unor creatori de tip Kafka sau Camus.

Elementul stabil, lăuntric, liantul care îi îngăduie criticului să stabilească o coerenţă indestructibilă între impulsurile grave ale actualităţii şi semnificaţia artistică a operelor celor doi uriaşi creatori, îşi are originea în distanţa egală păstrată de ei atît faţă de zugrăvirea mimetică a societăţii timpului lor, cît şi faţă de producerea de graţioase obiecte destinate divertismentului. Este reconstituit cu admirabilă minuţie de loc pedantă, deşi informată pînă la saturaţie, teribilul proces de combustie al marilor romane tolstoiene şi dostoievskiene, în cursul căruia autori şi personaje deveneau eroii aceleiaşi cruciale experienţe umane, angajînd destinul indivizilor, contradictoriul curs al istoriei, misterul morţii, credinţa şi negarea ei, supunerea mistică şi orgoliul lucidităţii, pustiul fericirii sau voluptatea durerii. Carac-

pietre lunare, Svengali și Stradivarius pierdut — această lume reprezintă aclimatizarea neo-goticului la marele oraș industrial.

În opere atît de diferite ca *Oliver Twist* și povestirile lui Hoffmann, *Casa cu șapte crenele* și *Procesul* lui Kafka, putem discerne aceeași materie neogotică. Numai specialiștii știu că opere și autori astăzi surghiuniți în notele din josul paginei sau pe afișele îngălbenite în fundul vreunui muzeu, au fost modele cărora un Balzac, un Dickens, un Dostoievski le cereau să le îndrumeze sensibilitatea. Noi nu ne mai putem imagina de loc criteriul valorilor care permitea lui Balzac — vrînd să ridice în slăvile cerului un episod din *Mănăstirea din Parma* — să compare aceste pagini ale lui Stendhal cu « Monk », Lewis și « ultimele romane ale Annei Radcliffe ». Uităm că « oribilele » istorii ale lui Lewis și doamnei Radcliffe erau mai citite și făceau mai mult pentru colorarea gustului european al secolului XIX decît oricare altă carte, cu excepția poate a *Confesiunilor* lui Rousseau și a *Werther*-ului lui Goethe. Dostoievski își amintea că în copilărie petrecuse « lungile seri de iarnă ascultînd (căci nu știam încă să citesc), cu gura căscată de uimire și teroare, pe părinții mei cum citeau cu voce tare romanele Annei Radcliffe. După care deliram, adormind ». N-avem decît să ne gîndim la eroina din *Dubrovski*, povestirea lui Pușkin, pentru a verifica faptul că *The Romance of the Forest* și *The Mysteries of Udolfo* erau celebre pînă la frontierele Asiei rusești. Cine oare mai citește astăzi pe Eugene Sue pe care Sainte-Beuve îl socotea egalul lui Balzac « prin fecunditate și compoziție »? Cine-și amintește că *Jidovul rătăcitor* și *Misterele Parisului* fuseseră traduse în douăsprezece limbi și devorate, literalmente, de milioane de admiratori, de la Madrid la Petersburg? Cine ar putea să citeze în prezent romanele de teroare și dragoste care au deschis Emmei Bovary drumul ucigător al visurilor sale?. . .

Tradiția neogoticului și melodramei prezintă forme distincte de sensibilitate. Unul dintre aspectele majore, care a fost studiat în *The Romantic Agony* de Mario Praz, își are originea în Sade și în eroticii secolului XVIII, și constituie un larg ansamblu de literatură și artă grafică pe vremea lui Flaubert, Wilde, d'Annunzio. El este manifest în *Frumoasa Doamnă fără milă* și în *Otto cel Mare*, în *Salambô* de Flaubert, poemele lui Baudelaire, momentele sumbre din Proust și, în travesti, în *Colonia penitenciară* a lui Kafka. Dostoievski cunoștea lucrările lui Sade și ale clasicilor,

---

*terul decisiv al înfruntărilor, urmărite cu suflu epopeic la Tolstoi sau simț dramatic la Dostoievski, împrumută creațiilor lor o viață și o tensiune spirituală, depășind formele senzoriale, curente ale realismului comun vremii lor. Problematizarea existenței, aura filozofică, pusă de Steiner în legătură cu nevoia imperioasă de a găsi o justificare și o ieșire de sub apăsarea realității istorice respective cuprinsă între emanciparea șerbilor (*1861*) și revoluția din* 1905, *îl îndreptățește pe interpretul de azi să discearnă acele semnale interioare, mai puternice sau mai discrete, totdeauna însă autentice, continue de la* Suflete moarte *pînă la* Învierea *(titluri sugestive în ele însele) prin care literatura rusă se însărcina să vestească și să aducă primele probe acuzatoare în « procesul » de mîine al unei lumi umilite, destrămate, torturate de spectrul universului concentraționar.*

Nu este lipsit de semnificație că cei ce aveau să se scufunde și să se « salveze » din asemenea dure experiențe și-au asociat în gînd pe Dostoievski. Dacă un Jacques Rivière, prizonier la nemți în 1914—1916, *spera într-o « purificare » de natură dostoievskiană, cu atît mai mult supraviețuitorii lagărelor de mai tîrziu au realizat*

desfrîului, precum *Thérese philosophe* (el citează deseori cartea lui Montigny, în notele pentru *Idiotul* și *Posedații*). El insistă asupra temelor care sînt « decadente » în sensul istoric și tehnic al cuvîntului. « Femeile sale orgolioase » au un raport cu femeile fatale și vampirii pomeniți în *The Romantic Agony*; se găsesc elemente de sadism în felul cum tratează crima sexuală. Dar trebuie să distingem cu grijă modul foarte particular în care uzează de convențiile neo-gotice și să înțelegem rolul pe care l-a jucat metafizica dostoievskiană în spatele diverselor tehnici ale melodramei. Atunci, devine greu de acceptat afirmația lui Praz că « de la Gilles de Rais la Dostoievski curba viciului rămîne aceeași ».

Totuși, înainte de a lua în considerare aceste forme extreme și ermetice din romanele lui Dostoievski, vreau să mă opresc pe scurt la neo-goticul mai « deschis » al melodramei din secolul XIX. La începuturile sale, în secolul XVIII, melodrama era medievală și pastorală. Ea începuse, cum îi scria Coleridge lui William Lisle Bowles în martie 1797, cu « donjoane, vechi castele, și lăcașuri singuratice pe Țărmul Mării și Peșteri și Codri și personaje extraordinare și întreg cortegiul de Orori și de Mistere. . . « Însă, odată uzat farmecul exoticului și al arhaicului, decorul se schimbă. Ceea ce cunoștea lectorul și spectatorul secolului XIX, și lucrul de care se temea, era marele oraș din ce în ce mai « tentacular », mai ales după ce crizele repetate ale revoluției industriale au făcut să apară aici cocioabele întunecate și spectrul foamei. Nicăieri în altă parte, exilul omului, izgonit din paradisul terestru, nu părea mai înfricoșător, mai ireparabil. Parisul nocturn al lui Balzac, « sinistrul asfințit de soare » din romanele de groază ieftine din epoca victoriană, Edimbourgul domnului Hyde, labirintul ulițelor sordide de-a lungul cărora acel K. . . al lui Kafka este precipitat spre destinul său — sînt imagini ale aceluiași Babilon drapat în lințoliul său nocturn. Dar, dintre toți cronicarii marelui oraș prezentat sub aspectele sale halucinante și atroce, Dostoievski este cel mai mare.

Maeștrii cărora Dostoievski le cerea să-l inspire formează o galerie de un interes pasionant. Chiar înaintea înfloririi neo-goticului, Restif de la Bretonne, scriitor oarecum uitat, greu de judecat pentru că la el mînia și varietatea spiritului duc talentul atît de aproape de geniu, a înțeles că orașul — după apusul soarelui — devenea un fel de *terra incognita* a societății moderne. În *Nopțile Parisului* (1788), principalele

---

similitudinile, iar unora li s-a părut chiar că retrăiesc, la dimensiuni amplificate desigur, cruntele torturi fizice și mai ales sufletești din « casa morților ». Astfel se și intitula una dintre primele mărturii despre infernul cîmpurilor de concentrare naziste. Imaginea lui Dostoievski și dacă nu ea, amintirea operelor lui, i-a ajutat pe mulți să înfrunte « apocalipsul » cu luciditatea vie și sufletul nepervertit. S-ar fi putut întîmpla același lucru cu Flaubert? — se întreabă Steiner (p. 321), după ce, în preclabil, stabilise pe larg deosebirea substanțială între virtuozitatea romancierului francez, vizînd « efectul » și realismul « mesianic, vizionar », al rușilor (vezi. pp. 74—78).

« Tehnica » în Crimă și pedeapsă, Idiotul, Posedații, Frații Karamazov *implică la tot pasul « metafizica » scriitorului și, cum demonstrează remarcabil criticul, numai conjugate, înțelese una prin cealaltă, conduc către substanța dostoievskiană de natură tragică. Demonstrația critică se operează cu metodă și cu preocuparea de a strînge în sprijinul ideii centrale toate argumentele posibile. Mai înainte de a reconstitui analitic « poezia tragică » a romanelor lui Dostoievski, exegetul exa-*

elemente ale noii mitologii sînt puse în lumină: vagabonzii și prostituatele, mansardele glaciale și putoarea pivnițelor, contrastul melodramatic dintre chipul sărman lipit de geamuri și sărbătorile somptuoase din palatul bogatului. Restif, foarte asemănător în aceasta cu Blake, întrezărea, concentrate în cetatea nocturnă, simbolurile cruzimii banului și a legii. Acest paradox rezultă din faptul că, în nici o altă parte, cei săraci și hăituiți nu sînt mai puțin adăpostiți decît într-o asemenea armadă de locuințe. Și tocmai pe urmele sale apar rătăcitorii nopții din Victor Hugo și Poe, Fumătorul de opium și Scherlock Holmes, personajele lui Gissing și Zola, Leopold Bloom și baronul de Charlus. În primele pagini ale *Nopților albe la Petersburg* influența lui Restif pare să fie considerabilă.

Printe precursorii lui Dostoievski îl găsim pe De Quincey. De Quincey a demonstrat că și cartierele sărace și atelierele pot cîteodată să procure poetului momente de halucinație și de viziuni fulgurante, la fel de autentice ca și cele din codrii medievali și din falsul Orient al romantismului. Alături de Baudelaire, el evocă orașul scăldat în culorile acelui înspăimîntător mister pe care îl avea în imprecațiile din Apocalips la adresa Ninivei și Babilonului. În amintirile sale, Dimitri Grigorovici povestește că, printre lecturile favorite ale tînărului Dostoievski, erau și *Confesiunile unui opioman englez*. Urmele se regăsesc în primele sale scrieri și în *Crimă și pedeapsă*. În spatele figurii Soniei, o putem zări pe « micuța Anna » din Oxford Street.

Influența lui Balzac și a lui Dickens apare prea evidentă și pe o durată prea întinsă pentru a mai fi necesară o demonstrație amănunțită. Parisul și Londra zugrăvite de Dostoievski în *Însemnări de iarnă despre impresii de vară* (1863) — carte care se bucură de o favoare particulară pe lîngă comentatorii sovietici — sînt orașele văzute la lumina din *Père Goriot*, *Iluzii pierdute* și *Casa neagră*.

Dar neogoticul, aplicat la pictura vieții citadine, atinge expresia sa cea mai completă în *Misterele Parisului* (1842—1843 a lui Eugène Sue). Bielinski i-a făcut elogiul, și opera a fost citită cu egală aviditate în Rusia ca și în întreaga Europă. În *Copilăria, Adolescența și Tinerețea*, Tolstoi își aduce aminte de via plăcere pe care o găsea în literatura, « à l'estomac » cum îi zicea Gracq, atît de curios viguroasă a lui Sue. Dostoievski a cunoscut *Misterele* și *Jidovul rătăcitor*. Cu toate că-i scrie fratelui

---

minează, cu ajutorul documentelor de arhivă, scrisori și însemnări de laborator, cultura scriitorului, reconstituind scrupulos căile prin care sensibilitatea și resursele lui imaginative erau saturate de teatru. Dar atît n-ar fi fost de ajuns pentru a se ajunge la savanta arhitectură scenică a Idiotului, *valorificat atent de critic, dacă nu exista apetența organică a creatorului pentru evenimentul dramatic. Cîte un scurt cataclism se descoperă totdeauna la începutul narațiunilor sale, vreo rafală violentă care dislocă existența normală și declanșează cumplitul « moment de adevăr ». Impresia de trăire nemijlocită, deci și capacitatea de emoție și contaminare, este direct proporțională cu faptul că scriitorul nu-și ia subiectele tragice din istorie, din mit, dimpotrivă, îndepărtează gîndul de la obișnuitele « invenții » artistice, recurgînd brutal la faptul divers atestat în gazete: la baza* Idiotului *se știe că stă un oarecare « caz Mazurin ».* Posedații *se raportează la « afacerea Neciaev », procesul lui Dimitri Karamazov pare a împrumuta date din ancheta Verei Zasulici. Ochiul cu care Dostoievski investiga realitatea epocii sale era anume înzestrat să descopere elementele conținînd potențial poezia și formele tragediei.*

în mai 1854, — Sue e « de un interes foarte limitat », el a învăţat mult din lecţia lui. Se vede, în special, în multe episoade din prima parte a *Adolescentului* — deşi este greu a distinge parodia de imitaţie, Sue a împins spre un nou patetism acest amestec de melodramă şi filantropie ce caracterizează coborîrea romanului secolului XX în cele mai adînci profunzimi. Un scurt citat, extras din faimosul capitol « Mizerie » al *Misterelor Parisului*, dă tonul fundamental: « Cea de a doua fată. . . mistuită de suferinţă îşi reazimă tînjind bietul obrăjior, de o paloare bolnăvicioasă, pe sînul surorii sale, care are cinci ani. »

O vom regăsi, tînjind în permanenţă, la Marmeladov în casă şi în cocioabele pe unde Alioşa Karamazov îşi exercită caritatea. Anumite declaraţii revoluţionare din Eugene Sue se regăsesc, aproape cuvînt cu cuvînt, în Dostoievski. Astfel vedem reprodusă în *Fraţii Karamazov* remarca: « Trîndavă avuţie. . . nimic n-o distrage plictiselii. . . nimic n-o fereşte de cruda amărăciune. » Există, în subiect şi în prezentarea lui, analogii între Fleure-de-Marie (din *Mistere*) şi blîndele eroine ale lui Dostoievski, între epilepsia marchizului d'Harville şi dilema căsătoriei în *Idiotul*.

Dar moştenirea europeană a lui Dostoievski depăşeşte cutare ori cutare exemplu particular; ea se întinde asupra întregei sale cariere de romancier. Dostoievski era adînc iniţiat în literatura europeană şi îi era moştenitor mai direct decît oricare alt mare contemporan rus. Este greu de imaginat ce soi de scriitor ar fi devenit el, dacă nu cunoştea operele lui Dickens şi Balzac, Eugène Sue şi George Sand. Acestea fuseseră temelia indispensabilă concepţiei despre oraşul-infern; din ele a împrumutat convenţiile melodramei, pentru a le manevra, la rîndu-i, ca un maestru, aprofundîndu-le. *Oameni sărmani*, *Crimă şi pedeapsă*, *Adolescentul*, *Nopţile albe din Petersburg*, *Umiliţi şi obidiţi* fac parte dintr-o serie care începe cu Restif de la Bretonne şi cu studiul vieţii citadine din *Diavolul şchiop* al lui Le Sage, şi persistă pînă astăzi în romanul american al cocioabelor.

Tolstoi se simţea în apele sale la oraş, numai cînd acesta este redus la cenuşă. Dostoievski îşi caută hrana în labirintul familiar al cartierelor sărace, al podurilor caselor, al gărilor, al foburgurilor tentaculare. Nota dominantă se face auzită de la întîia pagină a *Umiliţilor şi obidiţilor:* « Toată ziua am rătăcit prin oraş pentru a încerca să găsesc un adăpost. Cel pe care îl aveam era tare igrasios. . . » Cînd Dos-

---

Pe cînd Tolstoi era sensibil la mersul ordonat al vieţii, ritmat de succesiunea anotimpurilor, Dostoievski ridică la rang de virtute tocmai dezordinea, de unde precipitarea, condensarea duratei în romanele sale, aglomerarea evenimentelor « delirante » după calificarea lui Steiner, menite a aduce la suprafaţa realităţii contururile haosului din zonele tainice ale spiritului. Tocmai fiindcă atîtea împrejurări împiedică, contrazic atribuirea vreunui sens durabil vieţii, forma artistică prin care se exprimă tragedia dezordinei poate cristaliza mai complet un realism al profunzimilor. Coincidenţele, violenţele de ton nu mai sînt prohibite, întrucît ar însemna să vezi în realitate un soi de armonie, inexistentă de fapt. În consecinţă, Dostoievski recurge la investigarea realităţii, la neverosimil, la fantastic, la extraordinar, cu ambiţia supremă de a surprinde esenţa unui climat, care prevestea, prin domnia arbitrariului şi abdicarea înaintea absurdului, germenii apocalipsului de mai tîrziu.

GEO ŞERBAN

toievski evocă frumusețea naturii, decorul este urban: « Ador soarele de martie la Petersburg. . . Deodată tot orașul strălucește, scăldat de lumină orbitoare. Toate casele par, pe neașteptate, că aruncă scîntei. Spoiala lor gri, gălbuie, verde murdar, își pierde pentru o clipă tristețea ».

Există puține peisaje ale naturii în romanul dostoievskian. Genul pastoral nu i se potrivea. Atunci cînd se așează cu tot dinadinsul să descrie un peisaj natural, în *Oameni sărmani*, scena alunecă repede spre melodramatic: « Da, într-adevăr, ador toamna — sfîrșitul toamnei, cînd recolta este strînsă în hambare și muncile cîmpului s-au încheiat: cînd încep clăcile în colibe, și fiecare om așteaptă iarna. Atunci totul devine mai misterios; cerul se acoperă de nori cenușii, foile ruginite acoperă cărările din marginea pădurii desfrunzite și pădurea însăși devine întunecată și albăstruie — mai cu seamă seara cînd ceața umedă se așterne și cînd arborii se estompează în depărtări, asemeni unor uriași, unor stranii și nelămurite fantome. . . Oh ! groaznic ! adesea tresari și tremuri, crezînd că zărești o creatură ciudată care te pîndește în tenebrele vreunui arbore scorburos. . . O emoție bizară te pătrunde și îndată ți se pare că auzi o voce șoșotind: « Fugi, fugi, copilașule! Întoarce-te! Este tîrziu și peste puțin se vor petrece aici lucruri înspăimîntătoare ! Aleargă, micuțule ! Aleargă ! »

În expresia « se vor petrece aici lucruri înspăimîntătoare » se găsește concentrată toată atmosfera neo-gotică, toată tehnica melodramei.

●

Adesea sumbra ticăloșie neo-gotică țîșnește într-un rîs nebun.

Într-una din însemnările lui Thomas Lovell Beddoes, un purist al manierei neo-gotice, aflăm o formulă perfect aplicabilă lui Svidrigailov, Valkovski, Stavroghin și Ivan Karamazov: « Vorbele lor trebuie să fie întunecate, adînci și perfide: la momentul potrivit, cu o candoare prefăcută, amestecate cu sarcasme veninoase și rîsete nelegiuite, și într-un stil de bădăran ».

Rogojin, de asemeni, este în bună parte moștenitorul lui Byron. Un tînăr întunecat, melancolic, care sacrifică toate bunurile pămîntești în favoarea absolutului pasiunii sale și care ucide obiectul dragostei sale într-un moment de adorație și ură. Ochii lui au o putere magnetică și îl chinuiesc pe Mîșkin în timp ce rătăcește prin Petersburg. E o caracteristică în maniera neo-goticului curent. Chiar înainte de Coleridge, darul privirii hipnotice — ochiul scînteietor de bătrîn marinar — devenise una din trăsăturile convenționale ale romanticului Cain.

Fără îndoială însă, în Stavroghin regăsim materiale tradiționale folosite cu cea mai mare abilitate. Ca toți cei de teapa lui, el este precedat de zvonuri care-l fac părtaș la crime inavuabile. Și aici Dostoievski recurge la o temă foarte răspîndită în epocă, dar cu toate acestea foarte ciudată: el lasă să se înțeleagă că Stavroghin a aparținut, cîndva, unei societăți secrete de treisprezece membri care se dedau la orgii diabolice. Astfel de societăți secrete, numărînd în genere doisprezece sau treisprezece adepți, reapar în opera sa. Alioșa, din *Umiliți și obidiți*, vorbește cu entuziasm de un grup « de aproape treisprezece » adunați spre a dezbate problemele zilei. Ideea a trebuit să-l atragă pe romancier, prin simbolismul ei religios — Cristos și apostolii — și prin legăturile cu tradiția schismatică rusă. Dar chiar așa, maniera în care Dostoievski se servește de temă nu trebuie să mascheze planul secund literar. Romanul neo-gotic abundă în istorii cu pacte diabolice și asociații oculte practicînd magia neagră și exercitîndu-și puterea asupra treburilor publice și particulare. *Katchen von Heilbronn* de Kleist este un exemplu celebru. Balzac a consacrat trei romane melodramatice faptelor și isprăvilor unei ligi de acest tip, în care membrii

se angajau, în secret, la asistență mutuală. Grupate sub titlul *Istoria celor Treisprezece*, aceste trei cărți sînt pietre de hotar pe drumul pe care-l va apuca sensibilitatea neogotică pentru a pătrunde în substanța « marelui » roman. Spre a avea o perspectivă opusă și esențial clasică, n-avem decît să ne reamintim cu ce ironie tratează Tolstoi francmasoneria în *Război și Pace*.

Cu toate că titlul nu i-a fost dat decît o singură dată, în textul definitiv al *Posedaților*, bruioanele arată clar că pentru Dostoievski, Stavroghin a fost totdeauna un « prinț ». Rezonanțele și sub-înțelesurile acestui cuvînt sînt extrem de subtile; dublul Mîșkin-Rogojin avea ceva princiar și Grușenka atribuie același titlu lui Alioșa Karamazov. Pentru Dostoievski, termenul comporta valori rituale și poetice de un gen special și, probabil, deajuns de personal. În toate trei personajele pomenite există, latent, aspecte mesianice de Christ. Stavroghin. . . este în același timp un instrument al mîntuirii și al damnării. Pentru Maria, el este, la un moment al acțiunii, mîntuitorul princiar, un cavaler asemenea șoimului. Această imagine a lui Stavroghin, nu trebuie să ne împiedice — și acesta este obiectul argumentării mele — de a ne da seama că în el există împrumuturi din personajul Steerforth din *David Copperfield*, nici de a presupune că titlul său ar putea fi un îndepărtat ecou al prințului Rodolphe din *Misterele Parisului*. A existat un « Rege Lear » înaintea lui Shakespeare.

Dostoievski a fost cel din urmă care a negat întinderea datoriilor contractate. Ceea ce spune despre *Mysteries of Udolpho* de Mrs. Radcliffe în *Frații Karamazov* este un omagiu, ironic și recunoscător în același timp, adresat unui strămoș îndepărtat și de netăgăduit. El nu făcea un mister din influența pe care Balzac, Dickens și George Sand, sub forma lor cea mai sentimentală și cea mai melodramatică, au exercitat-o asupra lui. Admira *Hoții* lui Schiller, mai mult decît operele de maturitate ale acestuia, pentru elementele de pasiune nebună și teroare. Despre carnetele de însemnări ale lui Dostoievski (dintre care unele nu sînt încă publicate) se spune că ar fi pline de desene în peniță înfățișînd ferestre și turnuri gotice și știm din *Memoriile* soției sale că avea o vie atracție pentru subiectele extrem de melodramatice, ca și pentru practicile Inchiziției. În aceasta se vădește doar una din afinitățile existente, din unghiul neo-goticului, între Dostoievski și Poe — un scriitor pe care l-a ajutat să se facă cunoscut publicului rus.

Au existat totdeauna critici gata să recunoască în viziunea lui Dostoievski aceste elemente datorate literaturii epocii și să-l deplîngă. Într-o scrisoare către Edward Garnett, Conrad condamnă toată această imagine a vieții, reunire de « bestii neobișnuite într-o menajerie sau de condamnați care se sfîșie între ei ». Henry James îi spunea lui Stevenson că n-a fost în stare să « dea gata » *Crimă și pedeapsă*. Autorul lui *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* ripostează că el — Stevenson — era acela care fusese aproape « dat gata » de romanul lui Dostoievski. Repulsia lui D.H. Lawrence pentru maniera dostoievskiană este bine cunoscută; el detesta aceste stridente chițăituri de șoareci prinși în cursă.

Alții au căutat să minimalizeze tot ceea ce, în geniul lui Dostoievski, putea să aibe vreun raport cu tradiția neo-gotică. Ne aducem aminte de comentariul naratorului din *Prizoniera* lui Proust: « Această frumusețe inedită și teribilă a unei case, această nouă frumusețe mijlocie a unui chip de femeie, iată ce-a adus Dostoievski unic în lume, și apropierile pe care criticii literari le pot face între el și Gogol, între el și Paul de Kock, n-au nici un interes, fiind în afara acestei secrete frumuseți ».

Aceste « apropieri » privesc convențiile și efectele curent admise ale viziunii neo-gotice și melodramatice. Prin « secretă frumusețe » Proust pare a înțelege transfigurarea realității dostoievskiene datorită viziunii tragice asupra vieții. Voi observa că una n-ar putea să fie realizată fără cealaltă.

Pentru Dostoievski problema era următoarea: a sesiza și a face palpabile datele autentice ale condiției umane într-o serie de crize extreme și decisive; a traduce experiența la modul tragic — singurul care în ochii săi fusese verificabil — și a rămîne totuși în decorul naturalist al vieții urbane moderne. Neputînd conta, cît privește cititorii săi, pe obișnuințele și cunoașterea cerute de tragedie — obișnuințe atît de răspîndite și tradiționale în epoca elisabethană încît dramaturgii puteau să se fuduleascä din pricina lor — și neputînd să-și exprime întreaga gîndire într-unul din decorurile istorice sau mitologice de care dispuneau altădată poeții tragici, Dostoievski a fost nevoit să modeleze, spre folosință proprie, convențiile melodramei. Melodrama este o categorie antitragică. Modalitatea sa fundamentală cere patru acte de aparentă tragedie, urmate de un al cincilea, de salvare sau de izbăvire. Genul este atît de riguros, încît în două dintre capodoperile lui Dostoievski, *Crimă și pedeapsă* și *Frații Karamazov*, acțiunea se încheie la « înălțime », tipic desnodămîntului fericit al melodramei. *Idiotul* și *Posedații*, dimpotrivă, se încheie în acea rece penumbră a dezolării și a adevărului, a disperării încremenite în final, în care distingem însăși amprenta tragicului.

Să ne gîndim la un episod sau altul, la cutare ori cutare întîlnire, cu ajutorul cărora Dostoievski își exprimă ideea despre tragic — Rogojin în urmărirea prințului și gata-gata să-l ucidă, întîlnirea dintre Stavroghin și Fedka lîngă pod, pe vremea furtunii, dialogurile lui Ivan Karamazov cu Diavolul. Aceste momente, fiecare în felul său, depășesc limitele unei convenții raționaliste sau total străine de problemele religioase. Dar fiecare ar putea stîrni ecouri în cititorul « sensibilizat » de romanul neo-gotic și melodramă. Un cititor care pornește de la *Casa Neagră* sau *La răscruce de vînturi* spre *Crimă și pedeapsă* are această impresie de familiaritate imediată, fără de care nici un raport viu nu se poate stabili între autor și publicul său.

Pe scurt: Dostoievski a urmat prescripția lui Bielinski — aceea că datoria principală a romanului rus este de a fi realist și de a prezenta în tot adevărul problemele sociale și filozofice ale vieții ruse. Însă Dostoievski susținea că realismul său nu era identic cu al lui Gonciarov, Turgheniev sau Tolstoi. În Gonciarov și în Turgheniev vedea niște simpli pictori ai superficialului și ai tipicului; viziunea lor nu pătrundea în profunzimile haotice dar fundamentale ale vieții contemporane. Pe de altă parte, realitățile exprimate de Tolstoi îi păreau lui Dostoievski arhaice și fără legătură cu neliniștea epocii. Pentru a folosi proprii săi termeni, din bruioanele la *Idiotul*, realismul dostoievskian este « tragico-fantastic »; el caută să dea un tablou complet și adevărat, concentrînd elementele abia incipiente ale crizei ruse, în momente de dramă și de fulgurantă revelație. Tehnicile cu ajutorul cărora romancierul realiza concentrarea sînt, într-o apreciabilă măsură, transpunerea unei formule literare de o fantezie destul de desfrînată și care nu avea ceva absolut nou. Dar potrivindu-și geniul la regulile neo-goticului și melodramei, el putea răspunde afirmativ la o chestiune pusă de Goethe ca și de Hegel: mai e posibil să se creeze ori să se înfățișeze o viziune tragică a vieții într-o epocă post-voltairiană? S-ar mai putea face să răsune nota tragică într-o lume în care piața tîrgului, porticul templului și zidurile palatului din tragedia greacă și din drama elisabethană și-au pierdut integral realitatea?

După terasa castelului Elseneur și meterezele de marmură răsunătoare unde personajele lui Racine își jucau solemnele destine, nimic nu s-a mai asemănat mai mult cu amfiteatrul tragic decît cetatea dostoievskiană. Rilke scria în *Malte Laurids Brigge*: « Orașul mă înfrunta, înverșunat împotriva vieții mele; era ca un examen pe care n-aș fi ajuns niciodată să-l trec. Urletul orașului, acest urlet fără sfîrșit, izbucnea în liniștea mea; atrocitatea orașului mă urmărea pînă în trista mea odaie. . . »

Atrocitatea orașului și « urletul » său (te gîndești la celebrul tablou al lui Edward Munch) au răsunat de-a lungul operei lui Balzac, Dickens, Hoffmann și Gogol.

Dostoievski își recunoștea cu onestitate datoria, cînd spunea — la începutul *Umiliților și obidiților* — că decorul său este « ieșit din cîte o pagină a lui Hoffmann ilustrată de Gavarni ». Însă el a dat acestui « urlet al orașului » un caracter coral; în mîinile sale orașul a devenit tragic nu numai melodramatic. Această diferență se poate distinge, dacă se compară *Casa Neagră* sau *Timpuri grele* cu efectele obținute de Rilke și Kafka, amîndoi discipoli mărturisiți ai lui Dostoievski.

În romanele lui Dostoievski putem distinge « tragicul » de « fantastic ». Fantasticul îi servește ca să prezinte ritualul tragic și să-l înalțe deasupra platitudinii vieții obișnuite. În anumite momente, putem explica limpede cum conflictul tragic pătrunde și în cele din urmă transformă faptele și gesturile de melodramă. Dar chiar transformate, acestea din urmă au fost pentru Dostoievski materiale la fel de necesare cum fuseseră pentru tragicii greci miturile tradiționale sau pentru începătorul Mozart acele *opera seria*.

Episodul morții lui Kirilov în *Posedații* ilustrează punct cu punct procesul prin care imaginația neo-gotică și mecanismul groazei ne conduc spre efectul tragic. . . Romanul dostoievskian este un « roman de groază »; în sensul însă pe care Joyce îl atribuie cuvîntului « groază » în *Portret al artistului*: « Groaza este sentimentul care izbește spiritul în fața a tot ceea ce este grav și mereu prezent în suferințele omenești și care îl face să atingă cauza sa secretă ».

Realismul tragico-fantastic al lui Dostoievski și mijloacele sale neo-gotice separă radical concepția lui despre arta romanului de concepția tolstoiană. Desigur, există în scrierile lui Tolstoi, în special în ultimele povestiri, elemente de demonism și de obsesie, care duc narațiunea la frontierele melodramei. Într-un fragment postum, *Memoriile unui lunatec*, găsim efecte de pură groază. . . Dar acest ton, ce lasă să se întrevadă modul în care neo-goticul va pătrunde mai tîrziu în suprarealism, se întîlnește extrem de rar la Tolstoi. În ansamblu, atmosfera romanelor sale este plină de un sens normal și sănătos al vieții. Ea este străbătută de o lumină vie și dură. Putem spune că, în afară de *Sonata Kreutzer* și *Tatăl Serghie*, Tolstoi a ocolit cu bună știință temele răului și ale perversiunii, proprii neo-goticului. Și asta — cîteodată în dauna profunzimii. . . Tolstoi avea o conștiință adîncă a mizeriei și imoralității orașelor; el petrecea lungi ore în fundul maghernițelor și azilurilor; însă nu a făcut din asta unul din materialele artei sale, mai ales cînd această artă a ajuns la apogeu. Să fie modul epic inevitabil legat de un fundal pastoral? Este, cum am mai observat, o chestiune foarte complexă. Dar nenumărați critici au susținut că diferențele dintre arta lui Tolstoi și arta lui Dostoievski — diferențele de tehnică, precum și de viziune — se pot rezuma la urma urmei în eternul contrast dintre oraș și sat.

•

Dintre toate creaturile care locuiesc în ceea ce profesorul Poggioli (« Kafka and Dostoievski », *The Kafka Problem*, New York, 1946 ») a numit « monadele de cărămidă și argilă » ale lui Dostoievski, cea mai celebră este « omul subteran ». Rolul său simbolic și semnificația aspectelor lui diverse au fost studiate în numeroase lucrări critice. El este *l'étranger*, *l'homme révolté*, *der umbehauste Mensch*, proscrisul, paria. Dostoievski vedea în el cea mai sfîșietoare dintre creaturile lui. În carnetele de însemnări pentru *Adolescentul*, el declară: « Eu singur am evocat condiția tragică a omului subteran, tragicul suferințelor lui, al pedepsei lui voluntare, al aspirațiilor sale către ideal și al neputinței de a-l atinge; eu singur am evocat privirea lucidă cu care acești nenorociți sfredelesc fatalitatea condiției lor, o fatalitate împotriva căreia este inutil să te agiți ».

În tragedia orașului, omul subteran este cel care suportă umilirea și în același timp corul ale cărui comentarii ironice dezvăluie ipocrizia convențiilor. Omul

marilor profunzimi posedă inteligența fără putere, dorința fără mijloace. Revoluția industrială l-a învățat să citească și i-a dat un minimum de recreație; dar triumful simultan al capitalului și al birocrației l-a lăsat fără haină. El stă cocoțat în fața pupitrului de funcționar, — Bartleby în Wall-Street sau Joseph K. în biroul lui, — trudește cu o servilitate acră, visează lumi mai bune și se reîntoarce seara acasă tîrîndu-și picioarele. El trăiește în acele spații pe care Marx le-a definit ca pe niște ținuturi periferice dezolante între proletariat și adevărata burghezie. Gogol a povestit ce i se întîmplă omului subteran cînd, în sfîrșit ajunge să-și cumpere o manta, și fantoma lui Akaki Akakievici Bașmașkin vine să-i chinuie nu numai pe birocrații și paznicii de noapte din Petersburg, ci și imaginația romancierilor europeni și ruși pînă la Kafka și Camus.

Cu toată importanța arhetipului lui Gogol și cu toate că Dostoievski revendică, pe bună dreptate, originalitatea cărții sale *Însemnări din subterană*, omul subteran are rădăcini în antichitatea cea mai îndepărtată. Dacă vedem în el acel *ewig verneinde Geist*, ghimpe al disprețului în coasta creației sale, el este la fel de bătrîn ca și Cain. În realitate, el datează de pe vremea întîiului Adam, căci după căderea în păcat, o parte din fiecare om s-a scufundat în lumea subterană. Înfățișarea, tonul de sarcasm, amestecul de abjecție și aroganță care sînt atribute ale personajului dostoievskian pot fi observate la Thersit al lui Homer, la paraziții satirei și comediei latine, la legendarul Diogene și în dialogurile lui Lucian.

Tipul apare de două ori în Shakespeare: Apemantus și Therist. La primirea binevoitoare a lui Timon, « filozoful morocănos » răspunde:

Nu
Nu voi fi binevenit pentru tine.
Venit sînt ca să m-azvîrli afară.

Asemeni naratorului dostoievskian, Apemantus vine pentru « a observa » și obligația de a se îndopa la masa unui bogat îl face să turbeze. Iubește adevărul cînd acesta rănește și sinceritatea se încrustează cu mari caractere în felul său de a se înciuda. Cît despre Thersit, numele lui îl desemnează pe Trusoțki din *Eternul soț*, care citează distihul celebru din *Siegesfest* al lui Schiller:

Căci Patrocle e sub piatra funerară
Și Thersit plutește înspre țară.

Nu e sigur că Dostoievski a cunoscut versiunea shakespeariană, deși există această probabilitate. În *Troilius și Cressida* găsim monologul lui Thersit, care ar fi putut prea bine să slujească de motto *Însemnărilor din subterană:* « Ei bine, Thersit ! Iată-te pierdut în labirintul furiei tale ! Elefantul de Ajax se va înfierbînta așijderi? El mă bate și eu îl iau peste picior. O, frumoasă satisfacție ! Mai bine era altminteri : să-l bat eu iar el să mă fi batjocorit ! Pe toți dracii ! Voi învăța să conjur și să cunosc demonii, și urile și pizmele mele nu vor rămîne zadarnice. »

Ca și Thersit, omul subteran vorbește fără încetare cu el însuși. Impresia lui de a fi « un altul » e atît de puternică încît vede « un altul » chiar în oglinda sa. El este opusul lui Narcis, și insultă creația tocmai pentru că nu poate să creadă că un lucru atît de abject cum e el însuși a putut fi creat după chipul lui Dumnezeu. Invidiază avuția și puterea celor avuți; ironia nu ține de cald iarna, dar în pivnița sa, în « labirintul furiei lui », el urzește planuri de răzbunare. El va « convoca demonii », și într-o zi funcționărașii care sînt deasupra lui, birjarii care-l împroașcă cu noroi, îngîmfații valeți care-i închid ușa în nas, cuconițele care-și bat joc de surtucul lui zdrențuit, proprietarul care-l pîndește pe scară în întuneric, toți aceștia se vor tîrî la picioarele lui de cuceritor. Acesta-i visul lui Rastignac, al lui Julien Sorel, e himera permanentă a acestei mul-

ţimi de impiegaţi famelici şi de perceptori fără slujbă care contemplă din stradă ferestrele în sărbătoare ale romanului secolului XIX.

Dar omul subteran este necesar superiorilor săi. În momentele lor de trufie, el le reaminteşte că sînt muritori; el este bufonul care spune adevărul şi confidentul care surpă iluzia. Cîte puţin din el există în Sancho Panza, în Leporello din *Don Juan* care-şi reclamă simbria pînă la porţile infernului, în Wagner din *Faust*. Fie că se face ecoul stăpînilor, fie că-i contrazice sau îi interoghează, el joacă un rol în procesul care conduce personajul la cunoaşterea de sine, proces care e — o vedem în rolul Nebunului din *Regele Lear* — unul din principalii factori motori ai tragediei. În tragedia clasică, omul subteran a devenit, graţie regulilor bon-tonului, un curtezan respectuos; dar şi-a păstrat funcţia esenţială: el dă în vileag ipocriziile limbajului nobil şi-i obligă pe nobilii eroi să-şi trăiască momentele de adevăr (să ne gîndim la rolul Doicii în *Phedra*). Astfel, confidenţii — la Corneille ca şi la Racine — marchează un progres al omului subteran: privit mai întîi ca un paria, ca un individ literalmente « aparte » el e recunoscut de aci înainte drept unul dintre elementele totdeauna prezente în conştiinţa umană.

Această recunoaştere era latentă în teatrul moralizator al Evului Mediu, unde vedeam Buna şi Reaua Conştiinţă luînd formă umană pentru a-şi disputa sufletul majestăţii sale « Toată lumea » sau al lui Faust. Dialogurile alegorice între « raţiune » şi « pasiune », în poezia amoroasă şi filozofică a Renaşterii şi Barocului, presupun aluziv acelaşi lucru. Însă numai în secolul XVIII apare noţiunea personalităţii multiple, a conflictului din lăuntrul aceleiaşi conştiinţe, în care curentele impure, cărînd ironia şi iraţionalul, pot fi mai autentice decît imaginea coerentă şi rezonabilă oferită lumii exterioare. Se întîmplă atunci, cum scria Berdiaev în studiul asupra lui Dostoievski, că « o prăpastie s-a deschis în adîncurile omului însuşi şi acolo, Domnul şi Cerul, Diavolul şi Infernul, s-au revelat din nou ». Primul personaj « modern » a fost, după cum remarca Hegel, nepotul lui Rameau, în dialogul imaginar al lui Diderot. El este, pe deasupra, un strămoş direct al omului subteran.

Muzician, mim, parazit, filozof, nepotul lui Rameau este în acelaşi timp arogant şi servil, energic şi indolent, cinic şi candid. Se ascultă, aşa cum un violonist îşi ascultă instrumentul. Ca înfăţişare, el este tipul speciei subterane: « Mie, biet nenorocit, de cum m-am întors seara în mansarda mea şi, vîrît în rabla mea de pat, m-am chircit sub pătură, pieptul mi s-a strîns şi respiraţia mi s-a îngreunat; un soi de scîncet abia auzit, acolo unde un financiar ar face să răsune apartamentul şi ar uimi toată strada ».

În arhitectura simbolismului, mansarda este inversul pivniţei. Pivniţa sau, în limbaj dostoievskian, spaţiul imediat de sub podea, oferă imaginea cea mai puternică. Avem tendinţa să ne reprezentăm sufletul în etaje şi ne-am însuşit obişnuinţele limbajului care sugerează că forţele revoltei şi ale nesocotinţei urcă « din jos ».

Nepotul lui Rameau era profetic în multipla conştiinţă despre sine, şi de asemeni proclamînd acel gen de adevăruri pe care vechile convenţii literare le-au deghizat sau suprimat. El este unul dintre cei dintîi care ne-a lăsat confesiuni, în accepţia modernă a cuvîntului, şi astfel se află la izvorul unei lungi tradiţii. În *Însemnări din subterană*, această tradiţie este invocată deschis. Dostoievski însă, pretinde că precursorii lui, inclusiv Rousseau, n-au fost niciodată sinceri. Unii s-au drapat în zdrenţe; nici unul nu s-a arătat cu adevărat gol.

Potrivit faimoasei butade a lui Nisard, romantismul a probat că limbajul nobilimii nu însemna cu orice preţ nobleţea limbajului. Oamenii subterani au

mers mai departe. Ei au declarat că literatura care nu se ocupa decît de ceea ce se petrece la lumina zilei și în saloane — saloane ale sufletului și ale caselor — era complicea ipocriziei. Există în om mai multe tenebre decît își imaginase psihologia raționalismului. Ei și-au tras gloria din coborîrea spiritului în propriile adîncuri — o aventură atît de mare încît a răpit toată substanța realității exterioare. În 1799, într-o carte cu titlul semnificativ *Caracterele imaginației*, J.M. Chassaignon scrie: « Prefer *eul* meu tuturor celorlalte lucruri existente; singur cu acest *eu*, am petrecut cele mai dulci momente ale vieții mele; acest *eu* izolat, înconjurat de morminte și invocînd Ființa Supremă, va fi deajuns ca să fiu fericit pe ruinele universului ».

Imaginea finală vestește profetic extremele la care poate să ajungă solipsismul. Ea prefigurează, întocmai, afirmația naratorului din Dostoievski: « Într-adevăr, dacă mi se dă să aleg între sfîrșitul lumii și libertatea de a-mi bea ceaiul, vă afirm că universul ar putea să se ducă dracului, din moment ce eu aș putea continua să-mi beau ceaiul ».

Însă deși succesorii lui Diderot, și Dostoievski însuși, au ajuns să dea o imagine multiplă a sufletului individual și au făcut să progreseze imens vocabularul inconștientului, figura omului subteran a trecut printr-un stadiu intermediar curios. Noua psihologie a încercat să se exprime și să se concretizeze cu ajutorul « dublului » din literatura neo-gotică. O jumătate a « dublului » încarnează elementele obișnuite, raționaliste și sociale ale omului. Cealaltă jumătate încarnează ce *este* în el demonic, subconștient, ostil rațiunii și criminal în forță. Cîteodată — ca în povestirile lui Poe și Musset sau cum se întîmplă cu Ahab și Fedallah, Mîșkin și Rogojin — « dublul » semnifică coexistența fatală a două ființe interdependente, dar distincte. Sau « dublul » fuzionează chiar într-o singură făptură, în Jekyll-Hyde sau în Dorian Gray. Chiar cînd se slujește de versiunile cele mai simpliste ale mitului, ca în *Goliadkin* sau în colocviile lui Ivan Karamazov cu Diavolul, Dostoievski apare ca un scriitor dintre cei mai avansați în studiul schizofreniei. În *Însemnările din subterană* rezolvă cel mai bine problema care constă în a aduce în scenă, prin mijlocirea unei unice voci, haosul miilor de limbi ale conștiinței umane.

Nu voi încerca să studiez aici implicațiile pur filozofice ale operei. Dacă Dostoievski n-ar mai fi scris nimic altceva, el ar fi rămas în memoria oamenilor ca unul dintre marii ziditori ai gîndirii moderne. *Însemnări din subterană* se împart, cum se știe, în două părți, prima fiind în esență un monolog despre dubla noțiune paradoxală a voinței libere și a legii naturale. Reinhard Lauth discută importanța epistemologică a acestui text în vastul lui tratat, *Die Philosophie Dostoyevskis*. El sugerează că o mare parte are ca obiect respingerea optimismului utilitar și empiric al lui Bentham și Buckle (în repetate rînduri, în bruioanele pentru *Frații Karamazov*, Dostoievski dialoghează cu Buckle) Lauth pretinde în plus că o interpretare existențialistă a *Însemnărilor din subterană* — aceea a lui Chestov de exemplu — se înșeală prin aceea că neglijează ironia tonului lui Dostoievski și caracterul conservator al opiniilor sale personale.

Există de asemeni o literatură substanțială asupra materiei psihologice și psihanalitice din *Însemnări din subterană*...

Însemnări din subterană constituie o tentativă nouă, mai cu seamă prin conținutul ei decît prin vreo răsturnare ori aprofundare a formei narative. Modul este esențialmente dramatic: comprimînd cursul evenimentelor exterioare într-o serie de crize, Dostoievski îl obligă pe narator să recurgă la acea sinceritate delirantă pe care făpturile umane, în împrejurări mai puțin dramatice, o rezervă gîndurilor de nemărturisit. În *Însemnări din subterană*, sufletul și sminteala se

confruntă în fundul unei prăpăstii de nelinişte torturantă şi cititorul surprinde adevăruri la fel de îngrozitoare ca acelea surprinse de Dante în Infern.

Decorul este de cel mai pur Dostoievski: « O cameră mizerabilă, infectă » la marginea Petersburgului, « oraşul cel mai complicat, cel mai corupt de pe glob ». Vremea este la unison: « Astăzi a căzut o zăpadă pe jumătate lapoviţă, gălbuie, murdară. A căzut şi ieri şi tot astfel aproape toate zilele. Cred că această zloată mi-a amintit episodul pe care nu-l pot izgoni din mintea mea; aşadar, poftim mărturisirea mea à propos de lapoviţă ».

Urmează a doua parte care începe prin fraza: « N-aveam atunci decît douăzeci şi patru de ani, şi dusesem pînă la acea epocă o existenţă mohorîtă şi dezordonată, aproape la fel de solitară cu a unui sălbatec ».

Îţi vine să te gîndeşti la Villon, întîia mare voce subterană a marelui oraş european. La el, de asemeni, meditaţia se leagă de « zăpezile de odinioară » şi de « zorile celui de al treizecilea an de viaţă » (şi nu-i o splendidă coincidenţă că legenda Mariei Egipţiana, pomenită de Villon în numeroase poeme, reapare în *Adolescentul?*)

Acel « Eu » al *Însemnărilor din subterană* spune în mai multe rînduri că filozofia lui « este fructul a patruzeci de ani petrecuţi în lumea subterană », patruzeci de ani petrecuţi în această solitudine care este examenul minuţios al lui însuşi. Era greu să nu se vadă aici un ecou al celor patruzeci de ani petrecuţi de Israel, sau al celor patruzeci de zile petrecute de Christos, în pustiu. *Însemnările din subterană* nu pot fi considerate izolat; un strîns raport le leagă de valorile simbolice şi temele marilor romane dostoievskiene. De pildă, faptul că prostituata se numeşte Liza. În tabloul final ea e aşezată pe podea şi plînge: « Acum ştia totul. Ştia că am batjocorit-o pînă-n măduva oaselor şi că (ce să-i mai spună?) scurta mea pasiune izvorîse din dorinţa de răzbunare, din nevoia apăsătoare de a o obliga la o nouă nemernicie ».

Aceste rînduri sînt un comentariu la scena dintre Liza şi Stavroghin din *Posedaţii* şi prefigurează maniera în care romancierul va vorbi despre relaţiile Soniei cu Rascolnikov din *Crimă şi pedeapsă*. Nici tema simbolică a păcatului originar nu lipseşte din povestirea naratorului. Cînd o întreabă pe Liza de ce a părăsit casa tatălui ei pentru un bordel, ea face aluzie la anumite nelegiuiri misterioase: « Cum ! dacă lucrurile erau *mai rele* acolo de cît aici? » Inconştient — dramatizarea fiind la fel de subtilă şi sensibilă la toate modificările de valoare ca şi în Shakespeare — omul subteran sesizează aluzia. El mărturiseşte că dacă ar fi avut o fiică ar fi iubit-o mai mult decît pe băieţi. Citează cazul unui tată care sărută mîinile şi picioarele fiicei sale şi « o ia în braţe cînd doarme ».. Ar părea să fie aici o reminiscenţă directă din *Père Goriot*. Dar dincolo de asta, este tema incestului care, à propos de afacerea Cenci, a pasionat pe Shelley, Stendhal, Landor, Swinburm, Hawthorn şi chiar Melville. Naratorul face o mărturisire revelatoare: el nu şi-ar lăsa fiica să se mărite. « Pentru că, Dumnezeule bun ! aş fi fost gelos. Cum? Să îmbrăţişeze un alt bărbat? să iubească pe un străin mai mult decît pe tatăl el? Numai cînd mă gîndesc la aşa ceva mi se face rău ! » Şi conchide prin această idee a lui Freud, devenită clasică: « bărbatul care o iubeşte pe fiică este acela care face întotdeauna figura cea mai proastă în ochii tatălui ».

În *Însemnări din subterană* găsim şi aspecte ce ţin de mitul « dublului » pe care concepţia dostoievskiană despre sufletul omenesc l-a făcut, de fapt, desuet. Posacul Apollon este totodată servitorul omului subteran şi umbra lui inseparabilă: « Clădirea unde locuiam atunci era izolată; era adăpostul meu, dar şi cuşca mea, în care puteam trăi departe de toată omenirea; şi nu ştiu pentru

ce raţiune infernală, Apollon părea să facă într-una parte din ea. În aşa chip încît timp de şapte ani nesfîrşiţi nu m-am putut hotărî să-i dau drumul ».

Şi totuşi, după ce ai pus deoparte elementele tradiţionale ale *Însemnărilor din subteranǎ* şi ai consemnat strînsele afinităţi cu alte opere ale lui Dostoievski, originalitatea lor profundă continuă să se impună. Accente niciodată auzite pînă atunci au fost atinse cu o precizie admirabilă. Nici un alt text al romancierului nu a exercitat o influenţă mai mare asupra gîndirii şi tehnicei romaneşti a secolului XX.

Portretul naratorului este o capodoperă fără precedent: « Vreau să vă spun, domnilor (ce importă dacă aveţi ori nu chef să m-ascultaţi), de ce n-am putut nicicînd să devin o insectă. Vă declar solemn că am *dorit* adesea să ajung insectă, niciodată însă nu mi-am putut înfăptui dorinţa ».

Această idee, care conţine cît se poate de limpede germenele *Metamorfozei* lui Kafka, continuă de-a lungul întregei povestiri. Alte personaje privesc personajul « ca pe un soi de muscă ». El însuşi se descrie ca « viermele cel mai respingător . . . cel mai mizerabil de pe pămînt ». În ele înşile aceste imagini nu sînt noi. Simbolismului insectei la Dostoievski i s-a descoperit sursa în Balzac (Cf. R.E. Matlaw « Recurrent Images in Dostoievski », *Harvard Slavic Studies*, III, 1957). Ce este nou şi zguduitor este folosirea metodică şi perseverentă a acestor imagini pentru « a inumaniza » şi a dezumaniza omul. Naratorul se « piteşte » în vizuina sa; el aşteaptă în « crăpătura zidului ». Conştiinţa pe care o are despre sine este infectată de animalitate. Vechile metafore care raportau omul la viermi şi vermine, cea care înfăţişează moartea omului, în *Regele Lear*, ca un masacru al muştelor săvîrşit cu plăcere, sînt transformate de Dostoievski în realităţi psihologice, în adevărate condiţii ale spiritului. Tragedia omului subteran este, literalmente, că se retrage din condiţia umană. Această retragere apare limpede în cruda ei neputinţă, cînd este mişcat de Liza. La sfîrşit, îşi dă perfect seama de asta: « Ne este de ajuns să fim chiar făpturi umane — s-avem carne, şi sînge cu adevărat, fiecare. Ne e ruşine să fim oameni — găsim asta nedemn de noi ».

Dacă există un element important adus de literatura modernă în viziunea noastră despre lume, atunci este cu siguranţă acest sens al dezumanizării.

De unde vine el? Poate este un rezultat al industrializării vieţii, al diminuării valorii persoanei umane sub efectul mohorelii, al nespusei monotonii proprie procedeelor industriale. În *Însemnări din subterană*, Dostoievski descrie « mulţimea de muncitori şi meseriaşi care se zoresc (cu chipul istovit pînă a nu a mai avea aproape nimic omenesc). » Alături de Engels şi Zola, el a fost unul dintre cei dintîi care a văzut cum munca în uzină poate şterge de pe chipul omului trăsăturile individuale sau licăririle inteligenţei. Dar oricare i-ar fi originile, « ruşinea de a fi om » a luat în secolul nostru proporţii infinit mai sinistre decît cele închipuite de Dostoievski. În parabola sa *Dobitoacele*, Pierre Gascar istoriseşte cum domnia vitelor se substituie celei a oamenilor în lumea lagărelor de concentrare şi a camerelor de gazare. La un mod minor, totuşi grav, James Thurber a arătat deşteptarea animalului sub acoperămîntul destrămat, imperfect, al pielei omeneşti. Căci după *Însemnări din subterană* ştim că insecta este în curs de a triumfa asupra omului. În mitologia antică, oamenii erau semi-zei; în mitologia post-dostoievskiană, făţarnicii sînt semi-oameni.

Însemnările din subterană duce la noi limite concepţia anti-eroicului. Mario Praz a demonstrat că abandonul tipului eroic este unul din marile curente ale romanului victorian. Gogol şi Gonciarov au făcut din protagonistul ne-eroic o figură simbolică a Rusiei contemporane. Dar Dostoievski a mers mai departe. Nara-

torul său nu afectează numai conştiinţa degradării lui şi desgustul de sine, ci este din tot sufletul odios. Îşi povesteşte experienţele abjecte, în care întrevede « o pedeapsă binemeritată », cu o surescitare rea. Aveţi în vedere tulburătorul *Jurnal al unui nebun* de Gogol şi *Jurnalul unui om de prisos* de Turgheniev; sînt încercări în genul non-eroicului, însă amîndouă nasc în noi compasiunea, prin graţia şi ironia cu care sînt prezentate. Ivan Ilici al lui Tolstoi, făptură desigur mediocră şi egoistă, este în cele din urmă înnobilată prin tenacitatea sa în disperare. Dostoievski, în ce-l priveşte, se foloseşte de un stil veninos. « Copistul » ne spune, în post-scriptum, că acest « negustor de paradoxe » a scris şi alte însemnări, dar nu merită osteneala de a le păstra. Sîntem lăsaţi în faţa unui vid premeditat.

Ca pictor al anti-eroicului, Dostoievski a avut o legiune de discipoli. Adăugaţi metodei sale tradiţia picarescă, mai veche, şi veţi avea confesiunile gidiene. *Căderea* lui Camus imită de o manieră palpabilă tonul şi structura *Însemnărilor din subterană*. La Genet, logica destăinuirii şi a degradării este împinsă pînă la scîrnăvie.

În sfîrşit, *Însemnările din subterană* sînt de o enormă importanţă pentru că aici se formulează cu perfectă claritate o critică a raţiunii pure, care prinsese putere la numeroşi scriitori romantici. Unele dintre pasajele în care naratorul se revoltă împotriva legii naturale au devenit pietre de încercare pentru metafizica secolului XX: « Dumnezeule ! Ce să fac cu legile Naturii şi cu aritmetica, cînd tot timpul refuz să accept aceste legi şi că doi ori doi fac patru ! Fireşte, n-o să-mi dau capul de perete dacă n-am puterea trebuitoare; şi totuşi n-am *să accept* acest zid pentru simpla raţiune că m-am zvîrlit asupra lui şi n-am avut mijloacele să-l dărîm. »

Cum ar putea voinţa umană să ajungă la libertatea totală « dacă nu zvîrlindu-se asupra zidului? » se întreabă Ahab. Geometria non-euclidiană şi reveriile mai greu de înţeles ale algebrei moderne au făcut spărturi în unele ziduri ale axiomei. Dar revolta naratorului dostoievskian înglobează totul. Respingînd şi luîndu-i în rîs pe savanţi, pe idealiştii hegelieni şi pe acei ce cred în progresul raţional, omul subteran formulează o declaraţie de independenţă faţă de raţiune. Mult înaintea emulilor săi existenţialişti, omul subteran proclama majestatea absurdului. De aceea şi este Dostoievski atît de des citat în pantheonul metafizicii moderne alături de alţi scriitori revoltaţi contra empirismului liberal — Pascal, Blake, Kierkegaard, Nietzsche.

Ar fi de un pasionant interes să scormoneşti izvoarele dialecticii dostoievskiene. Condorcet afirma că dacă oamenii spuneau *calculemus* — dacă ei înhăţau sculele raţiunii într-o lume new-toniană — natura le răspundea. Dostoievski spune « Nu ». El spune « Nu » credinţei lui Spencer în progres şi psihologiei raţionale a lui Claude Bernard (un om de geniu despre care Dmitri Karamazov vorbeşte cu o furie specială). S-ar putea examina rolul lui Rousseau în dispreţul pe care omul subteran îl are faţă de autoritatea oficială, ca şi în obsesia lui pentru supremaţia voinţei. Între afirmaţia lui Rousseau — că singură conştiinţa personală este un judecător infailibil al binelui şi răului, şi-l face pe om asemeni lui Dumnezeu — şi această convingere a naratorului — că poate respinge legea naturală şi categoriile logicii convenţionale — există o legătură complexă şi autentică. Dar acestea sînt chestiuni care cer un studiu mai tehnic.

Ceea ce trebuie scos în evidenţă este faptul că *Însemnările din subterană* sînt o strălucită rezolvare a problemei pusă formei literare cu conţinut filozofic. Spre deosebire de *povestirile filozofice* din secolul luminilor şi de romanele lui Goethe, în care partea speculaţiei este cu bună ştiinţă exterioară ficţiunii, *Însem-*

nările din subterană sudează abstractul şi dramaticul; sau, cu terminologia lui Aristot, fuzionează « gîndirea » cu « intriga ». Sub acest unghi, nici *Zarathustra* lui Nietzsche, nici alegoriile teologice ale lui Kierkegaard nu dau impresia unei astfel de reuşite. Alături de Schiller, pe care l-a privit totdeauna ca modelul său, Dostoievski furnizează un rar exemplu de echilibru creator între impulsurile poetice şi filozofice.

Însemnările din subterană sînt cu adevărat o *sumă* dostoievskiană, chiar dacă recunoaştem că ideile naratorului nu se pot identifica cu programul politic şi ortodoxia oficială a romancierului. Fireşte, nicăieri în altă parte, contrastul dintre el şi Tolstoi nu apare mai pronunţat. Pînă şi în abjecţie, un personaj tolstoian rămîne om; ba chiar, umanitatea lui devine atunci mai profundă, mai strălucitoare. Cum observă Isaiah Berlin, Tolstoi vede omul « în lumina naturală şi directă a zilei ». Prăbuşirea halucinantă a umanului în bestial era străină viziunii sale. Şi sub cel mai întunecat aspect al său, pesimismul tolstoian este corijat de această credinţă profundă că fiinţele omeneşti nu se mulţumesc să se « supună », pentru a folosi distincţia lui Faulkner, ci mai curînd « triumfă ».

« Anti-eroii » lui Tolstoi — bunăoară naratorul din *Sonata Kreuzer* — păstrează în suferinţă o calitate umană şi o atitudine morală categorică, şi astfel alcătuiesc nişte lumi străine masochismului plin de fiere al omului subteran. Diferenţa izbucneşte pe neaşteptate în magnificul dialog dintre Apemantus al lui Shakespeare şi Timon, decăzut. Dar chiar cînd acesta din urmă nu mai este decît ură şi batjocură a lui-însuşi, păstrează încă un « aer glacial » faţă de « impetuosul şambelan ».

Cu toate că respinge pe oamenii şcolii şi pe doctrinari, filozofia lui Tolstoi este profund raţionalistă. Toată viaţa sa, el a căutat principiul unificator graţie căruia miile de înfăţişări ale vieţii să se poată acomoda cu existenţa unei ordini. Omagiul adus de Dostoievski absurdului, lupta lui împotriva mecanicei curente a tautologiei şi a definiţiei vor fi părut lui Tolstoi un fel de nebunie morocănoasă. Tolstoi era, potrivit cuvîntului lui Viazenski, un « nihilist ». Dar nihilismele lui erau lovituri de secure pentru a deschide drum luminii. Felul cum zugrăveşte el viaţa duce spre umanism, spre acel « Da » final din monologul lui Molly Bloom. În jurnalul lui, la 19 iulie 1896, Tolstoi notează că a văzut o tufă de brustur în mijlocul unui ogor; o mlădiţă ce era vie: « înnegrită de colb, dar încă vie şi roşie în mijloc . . . Îmi dădea chef să scriu. Pînă la urmă, ea afirma forţa vieţii şi, izolată pe întinderea cîmpului, cu atît mai bine, a consfinţit-o ».

Naratorul *Însemnărilor din subterană* exprimă prin faptele şi vorbele sale un « Nu » final. Cînd Tolstoi îi spunea lui Gorki că Dostoievski « ar fi trebuit să studieze învăţătura lui Confucius sau a budiştilor, aceasta l-ar fi calmat », omul subteran trebuia să fi urlat batjocoritor din fundul bîrlogului său. Timpul nostru i-a oferit materie să urle şi să rînjească. Universul concentraţionar — lumea lagărelor morţii — confirmă în afara oricărei discuţii intuiţiile profunde ale lui Dostoievski asupra cruzimii omului, tendinţa lui, atît ca individ cît şi ca hoardă, de a stinge în el ultimii tăciuni de umanitate. Naratorul subteran îşi defineşte specia « o creatură care merge pe două picioare, lipsită de recunoştinţă ». Şi Tolstoi îşi dădea seama că recunoştinţa nu abundă, dar în loc de « creatură » ar fi scris totdeauna « om ».

Oricît am găsi-o pe moment de demodată, observaţia aceasta indică pînă la ce punct condiţia noastră a devenit inumană.

În româneşte de GEO ŞERBAN

O DILEMĂ FERTILĂ: TOLSTOI SAU DOSTOIEVSKI

LEONID LEONOV

Proorocul

Cînd generaţia mea şi-a făcut apariţia în lume, Dostoievski şi Tolstoi se ridicau la orizontul literaturii ca nişte culmi înzăpezite. Şi de atunci şi pînă astăzi oamenii recurg la aceste două nume ca la nişte etaloane cînd e vorba de a aprecia fenomenele literare cele mai importante ale epocii noastre. Noi, scriitorii de astăzi, numărăm anii noştri de existenţă profesională pornind de la Dostoievski şi Tolstoi. Pe vremea tinereţii mele, după ce citeam cîte o carte în care erau comparaţi aceşti doi scriitori străluciţi, simţeam totdeauna un fel de ciudă chinuitoare că cei doi giganţi trăiseră fără să se cunoască unul pe celălalt, că între ei existaseră relaţii ciudate. Aceşti doi oameni aparţinînd aceluiaşi popor, înrudiţi prin chemarea lor, atît de apropiaţi unul de celălalt prin căutările lor spirituale, prin idealurile lor, proprii marii literaturi ruse, ne apar, nouă, urmaşii lor, diferiţi unul de celălalt, aş zice diametral opuşi unul altuia. Şi cînd stai să te gîndeşti, ei semănau chiar la înfăţişare. Doar că unul avea chip de gînditor şi ascet, iar celălalt privirea înflăcărată de prooroc. Au fost contemporani şi originari din acelaşi ţinut. Şi, totuşi, din motive pe care nu mi le pot explica, nu s-au întîlnit tot timpul vieţii lor, n-au stat de vorbă, n-au discutat despre problemele capitale ale existenţei umane. Totuşi, Dostoievski s-a exprimat cu mult respect despre cel mai bun roman al lui Tolstoi, şi la rîndul său, cea mai bună carte a lui Dostoievski, Fraţii Karamazov, *a fost găsită, după cîte îmi aduc aminte, pe măsuţa de noapte a lui Tolstoi, după plecarea acestuia de acasă.*

Dostoievski şi Tolstoi.

Două manifestări complet diferite ale spiritului naţional, ei s-au aflat amîndoi la izvorul orientărilor principale ale literaturii noastre; fiecare şi-a avut pleiada sa de epigoni şi elevi. Dar peisajul literar, cu toate coordonatele sale eterne, îşi are şi el dialectica sa; în faţa ochilor noştri se profilează tot mai evident o schimbare între

aceste două culmi. Rivalitatea începută cu aproape un veac în urmă şi în prima ei parte atît de inegală, se încheie astăzi în favoarea lui Dostoievski. Să mi se ierte această comparaţie, poate nu întru totul potrivită. Nu am de gînd să compar dimensiunile celor două genii absolute, nici caracterul relativ progresist al concepţiilor lor de viaţă, care astăzi, la distanţă foarte mare de timp, par a se apropia una de alta. . . Pe lîngă aceasta, se ştie bine că fiecare epocă istorică se defineşte prin totalitatea interpretărilor felurite ce i se pot da. . . Mă refer la faptul că astăzi este privită cu interes subliniat metoda de creaţie a lui Dostoievski. Din punctul meu de vedere, îngust profesional, aceasta se defineşte printr-o mare densitate, printr-o putere de cuprindere foarte mare, de generalizare algebrică, aş zice prin caracterul shakespearian al partiturii sale filozofice, care exclude descrierile mărunte de moravuri, particularul şi localul, pentru a reliefa în chip pur ideea raţională. Pe această cale, şi-a dobîndit nemurirea de astăzi Feodor Dostoievski. Şi cît de instructiv răsună astăzi cuvintele pe care le citez din amintire, strecurate într-o scrisoare către soţie, ca un fel de scuză, în care-i spune că dacă lui i s-ar plăti pentru o coală de autor atît cît i se plăteşte lui Turgheniev, atunci operele lui, ale lui Dostoievski, s-ar citi şi la jumătate de veac după moartea sa. . . Cu alte cuvinte în locul culorilor fundamentale, care permit cititorului şi spectatorului dreptul plăcut de a compara, de a trage concluzii şi de a face ipoteze (iar gradul de colaborare cu autorul defineşte în ultimă instanţă succesul operei), Dostoievski introduce pentru prima oară culorile nevăzute ale spectrului solar, culori infra şi ultra, care îi îngăduie să înfăţişeze esenţa de o clipă, schimbătoare, a vieţii contemporane, existenţa umană cu toată succesiunea straturilor sale metapsihice.

De aici situaţiile şi episoadele iraţionale, absolut de neconceput dacă le proiectăm la lumina zilei, pe care cititorul mai puţin subtil nu le poate interpreta decît ca nişte episoade patologice, în genul căsătoriei lui Stavroghin cu o infirmă.

Aş fi înclinat să înfăţişez cele spuse mai înainte desenînd un peisaj real veridic, care ar putea rezista la o furtună, iar dedesubtul lui în subteranele laboratorului de creaţie al artistului aş desena o lume unică, fără asemănare, potenţial furtunoasă chiar şi pe timpul cel mai senin, o lume cum nu a mai existat alta. Sus ar fi lumea viguroasă, concretă, a lui Tolstoi, jos mirajurile labile ale lui Dostoievski.

Cît de des trebuie să tot demonstrăm că personalitatea autorului este cu mult mai importantă decît tematica creaţiei sale. . . Orice personalitate, dar nu a oricăruia dintre scriitori. Adversarii acestei opinii trebuie să se mîngîie cu ideea că pot să înfăţişeze fără teamă de a fi pedepsiţi cele mai sacre evenimente în cadrul unui film mediocru pe jumătate documentar, pe jumătate gazetăresc. Există şi această posibilitate de a transmite generaţiilor experienţa sîngeroasă a omenirii acumulată în ultimele decenii după toate cele ce am trăit nu de mult şi în aşteptarea viitorului.

Acest tezaur atît de preţios al omenirii, rod al meditaţiilor în nopţi fără somn şi al oscilărilor, al inspiraţiei şi al decepţiilor, al disperării, reprezintă o materie primă extrem de preţioasă pentru capodopere încă nescrise, dar şi dinamită pentru sufletele noastre suprasaturate de cunoştinţe, dacă acest tezaur demonic nu va fi transpus la vreme pe hîrtie, turnat în bronz sau exprimat pe pînză, încătuşat în cuvinte magice sau în note aşa cum s-a întîmplat întotdeauna în istoria civilizaţiei omeneşti. Zbuciumul de prooroc al lui Dostoievski a prevăzut zilele de astăzi şi pe noi toţi, prevenindu-ne ca să nu îngăduim să se nască din mîinile noastre idoli surdo-muţi, care să privească în depărtările fumurii ale viitorului şi să nu ne poată vesti ceea ce văd.

Exclusivitate Secolul20

GAËTAN PICON

«Cel mai mare dintre toţi romancierii?...»

Dostoievski? Pentru mine el a fost cîndva, după pregnanta expresie a lui Gide, « cel mai mare dintre toţi romancierii ». Rămîne cu siguranţă unul dintre cei mai mari, dar şi-a pierdut acest privilegiu. Febra lui se confundă pentru mine cu aceea a adolescenţei. Mă mai bîntue, însă e adevărat că nu mă mai obsedează: mi-am urmat drumul. Lui Dostoievski i-l prefer pe Tolstoi care, altădată, mi se părea insignifiant pe lîngă dînsul. Tolstoi îmi dăruie lumea, pe care febra o disimulează; şi mi-o dăruie într-un fel de tăcere, ce spune cu mult mai mult decît cuvîntul vehement, inepuizabil al celuilalt — o tăcere obscură şi clară.

Ce înseamnă Dostoievski acum — pentru tineri şi nu numai pentru tineri: pentru acei care n-au început prin a-l iubi — auzind spunîndu-se cînd începeau să citească, că este « cel mai mare dintre toţi romancierii »?

În pofida acestui caracter adolescentin pe care i-l găsesc, el nu mai contează pentru adolescenţi. Dealtminteri împărtăşeşte această soartă cu cei mai mulţi dintre marii romancieri la care se gîndea Gide. Sînt citiţi din ce în ce mai puţin, mi se pare. Cinematograful procură echivalenţe mai intense ale suspense-ului şi identificării cu eroul — prezente în apetitul nostru de lecturi romaneşti. Şi acela care citeşte se opreşte adesea la jumătatea drumului, dacă întîlneşte o operă ce-l mulţumeşte: a citi îi stîrneşte pofta şi prilejul de a reflecta, mai mult decît de a citi altceva; dacă accepţi « spaţiul literar », ai din ce în ce mai puţin dorinţa de a-l mobila, de a-l completa istoric. Acei care iubesc la Camus, bunăoară, ceea ce vine de la Dostoievski, n-au în mod necesar dorinţa, chiar dacă sînt îndemnaţi, să călătorească atît de departe.

Dar acei care trăiesc în literatură, care vorbesc despre ea, Dumnezeu ştie cu cîtă subtilitate! dacă-l neglijează pe Dostoievski (sau aproape), o fac fără îndoială din alte motive decît o asemenea lenevie. Înseamnă, mi se pare, că suporţi din ce în ce mai greu povara, şi eventuala uşurătate, a conştiinţei de sine. Această febră adolescentină a devenit o angoasă atît de vastă încît excedează capacitatea de a o conţine, a persoanei: este o apă pe care trebuie s-o asvîrli, s-o răspîndeşti pe sol. Kafka este actual pentru că, la el, buzunarul persoanei s-a rupt, recipientul s-a sfărîmat: angoasa nu mai este răul meu, este culoarea aerului.

Nu mai este răul meu: deci, nu mai este nici avutul meu. Modul în care Dostoievski se exaltă de neliniştea sa şi pe care o transcede pentru a făuri din ea o operă de artă (chiar grăbită, şi după aprecierea lui Tolstoi, stîngace), îl îndepărtează de acei care refuzînd povara, îşi interzic logic să se joace cu ea. Să-ţi facă plăcere lectura unui mare romancier a devenit suspect, mai puţin din puritanism sau fals scrupul cît din voinţa de a închide toate căile de acces posibile către conştiinţa personală. Nu se mai citeşte mult Dostoievski, dar se citesc mult Sade, Bataille, Artaud. Înseamnă că nu-i vorba să-ţi placă. Şi înseamnă că nu-i vorba să suferi cu adevărat din cauza a cea ce depăşeşte în asemenea măsură limitele unei sensibilităţi — o durere atît de pustiitoare, distructivă, copleşitoare, încît face din tot pămîntul un acelaşi trup, unde fiecare din noi nu mai este decît un punct de anestezie.

Temperatură a Vestului... La Est, unde Dostoievski pare încă mai departe, calea pentru a-l regăsi e poate mai scurtă?

Exclusivitate Secolul20

DOMINIQUE ARBAN

Prima expresie a unui antagonism

. . .Vreau să adaug aici, în legătură cu *Idiotul* o reflexie a cărei concluzie îmi pare indiscutabilă. Care este numele şi patronimul lui Mîşkin? Lev Nikolaevici. *Este numele şi patronimul lui Tolstoi*

Ştim că Dostoievski îşi admira rivalul. Încă din perioada cînd era în Siberia, citind o revistă ce ajunsese la Semipalatinsk, scrie într-o scrisoare: « Cine este necunoscutul care semnează L.T. povestirea *Copilărie*[1]? ». De atunci se măsoară cu acest « necunoscut » devenit ilustru. Şi, pizmaş cum ştim că era, admiraţia sa se împleteşte cu animozitate.

. . .*Posedaţii*, *Adolescentul* şi *Fraţii Karamazov* au o sursă comună într-un vast proiect care la început se intitula *Ateismul*, pentru a deveni *Hagiografia unui mare păcătos*. *Idiotul* apăruse în 67, concepţia *Ateismului* datează din 68. *Posedaţii* apar în 71, în 74 scriitorul lucrează la *Adolescentul*. Dar iniţial, nu sub acest titlu: la începutul primului bruion notează « Titlul romanului este DEZORDINEA.» (Majusculele îi aparţin lui Dostoievski).

E vorba despre o scriere anti-Tolstoi. Vrea să demonstreze că acest mare scriitor pe care-l admiră — dar pe care niciodată n-a vrut să-l întîlnească. . . — nu este decît « supravieţuitorul epocilor revolute ». Îl însărcinează pe Versilov cu rechizitoriul său: scriitorul preferat de acesta este mai degrabă « un istoriograf al aristocraţiei noastre: (. . .) ia un nobil încă din copilărie şi adolescenţă, îl arată în sînul familiei,

[1] « Copilărie şi Adolescenţă » de Tolstoi

Simbolismul greu de semnificaţii cu care Dostoievski învesteşte numele personajelor sale este remarcat şi de George Steiner. În cartea din care publicăm un fragment în altă parte a revistei, criticul englez descifrează în onomastica eroilor dostoievskieni elemente revelatoare pentru metafizica scriitorului: « Dostoievski dă personajelor nume alegorice pentru a le caracteriza. Raskolnikov este « ereticul », cel ce trăieşte în schismă; Şatov, cel ce « ezită »; Stavroghin are în numele său cuvîntul grecesc însemnînd « cruce »; Aglae, cea « ardentă ». Romanul Fraţii Karamazov *este constituit în jurul unui simbolism al numelor, luat de Dostoievski din calendarul bisericii ortodoxe. Alioşa este în acelaşi timp « cel care ajută » şi « omul Domnului »; Ivan este denumit după evanghelistul celei de a patra Evanghelii, căci şi el este chinuit de misterul cuvîntului; în Dimitri auzim ecoul lui Demeter, zeiţa pămîntului, ecou care ne duce la epigraful romanului, extras din Sf. Ioan: « Nisi granum frumenti cadens in terram mortuum fuerit, ipsum solum manet. . . » (. . . grăuntele de grîu, cînd cade pe pămînt, dacă nu va muri, rămîne stingher. . .) Feodor Pavlovici ascunde numele semnificativ de « dar al Domnului »; dacă încercăm să lămu-*

primii paşi şi primele lacrimi, şi totul este atît de coerent şi indiscutabil, încît , desigur, simţi că eşti de acord. De acord şi plin de ciudă (. . .) Ce copii încîntători, cu excelenţi şi fermecători părinţi care iau masa la club, ţin casă deschisă la Moscova, fiii mari intră la husari sau sînt studenţi la Universitate — dintre cei ce au *propriile lor echipaje*. . . » Da, dacă există invidie, rădăcinile ei se cufundă în trecutul lui Dostoievski în acea Şcoală superioară de ingineri militari unde a suferit cumplit de lipsă de bani, de ciudă împotriva condiscipolilor cu « echipaj », cu titluri nobiliare, cu averi şi situaţii sociale.

Or, el, Dostoievski, se identifică Rusiei vii, este omul « actualului », copilul unei societăţi pe care o socoteşte fără fundament, fără tradiţie. *Încîntătorii copii* ai lui Tolstoi, viaţa lor, se înscriu cu referire la obiceiuri, la o stabilitate şi la tradiţii dispărute: « Căci toate astea, ştiţi, înseamnă o literatură de nobili de la ţară ! »

Drept care, la sfîrşitul *Adolescentului* înscrie o *nota bene:* « A se cerceta în registre în legătură cu numele Rostov ». Asta spune mult ! Să se asigure că numele acesta a fost ales, în *Război şi Pace*, fiind un nume vechi, nobil, semnificînd o castă ce simboliza stabilitatea. Ca replică, el, scriitorul « familiilor hazardului », îşi înzestrează eroul — copilul din flori al unei serve — cu unul dintre cele mai nobile nume ale vechii Rusii: Dolgoruki, « Cum ! Dolgoruki, Prinţul? (exclamă un personaj; iar adolescentul răspunde): « Nu, Dolgoruki, simplu. »

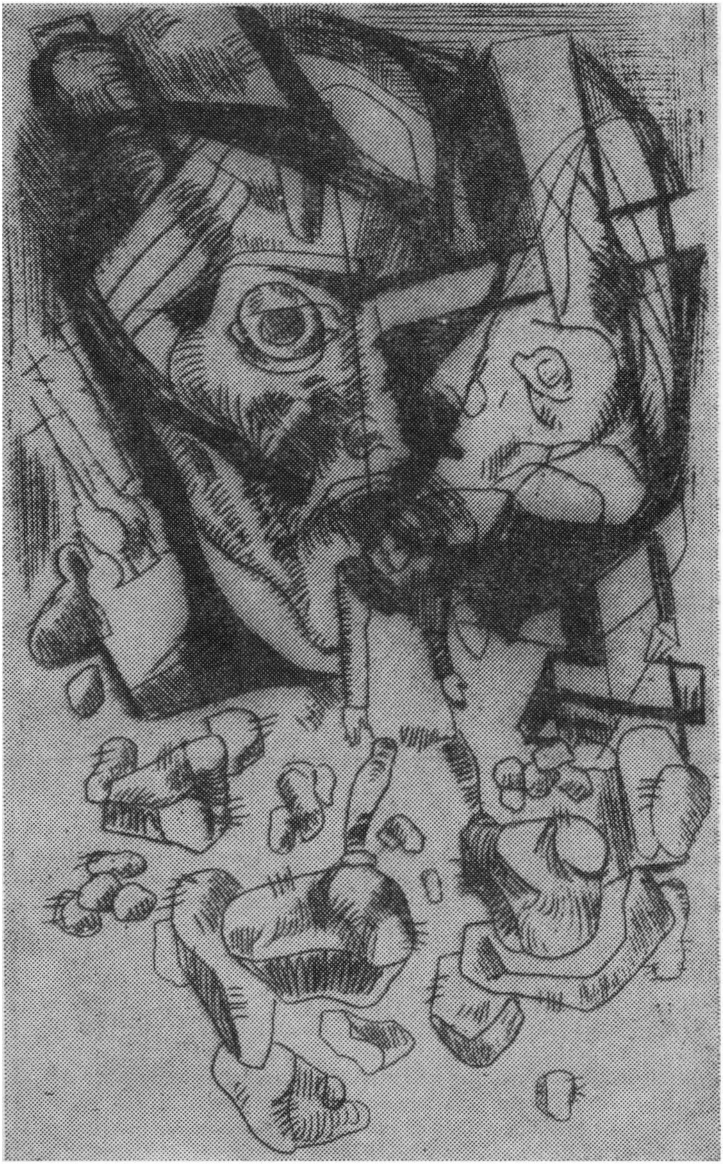
O dată acest lucru bine precizat, deşi succint, ipoteza mea, fără îndoială, va fi acceptată. Dacă Prinţul Mîşkin, orfan, fără familie, fără rădăcini, fără bagaje, cu o boccea pe umăr, epileptic pe deasupra, Prinţ prin titlu dar în fapt vagabond fără adăpost, cam « simplu » de altfel, care se numeşte Mîşkin în amintirea unei crime, se numeşte *Lev Nikolaevici*, se poate pretinde că este vorba de o pură întîmplare?

Sînt convins de contrariul. Ba chiar cred că acel *Lev Nikolaevici* îţi permite să datezi, cu toată fermitatea, momentul în care Dostoievski a avut conştiinţa de sine însuşi, ca antagonist al lui Tolstoi ! În orice caz, *să datezi prima expresie a acestui antagonism:* încă din timpul redactării « Idiotului ».

În româneşte de T. P.

---

rim această aluzie ironică şi paradoxală, ne vom găsi cu siguranţă la frontiera dintre simbolismul tradiţional al lui Dostoievski şi mitologia sa foarte personală şi mai puţin ortodoxă. Chiar în « Karamazov » găsim cuvîntul tătar care înseamnă « negru ». Alegorii analoage sînt implicit conţinute în numele eroinelor. Noţiunea de sophia, *înţelegere revelată,* este *un punct cardinal în teologia ortodoxă. Dostoievski asociază termenul cu dobîndirea înţelepciunii prin umilinţă şi suferinţă. De unde Sofia (Sonia) Marmeladov în* Crimă şi pedeapsă, *Sofia Ulitin, cea care străbate ţara vînzînd Evanghelii, în* Posedaţii, *Sofia Dolgoruki din* Adolescentul *şi pioasa mamă a lui Alioşa, Sofia Karamazov. În numele Mariei Timofeevna, şchioapa din* Posedaţii *şi poate figura cea mai pură în creaţia chinuită de Dumnezeu a lui Dostoievski, există o întreagă christologie. Numele mărturiseşte locul omului în drama salvării, în ceea ce Nemirovici-Dancenko a numit, vorbind de punerea lui în scenă a* Fraţilor Karamazov *la Teatrul moscovit în* 1911, *« spectacol-mister al romanului dostoievskian ».* (Tolstoi sau Dostoievski, *ed. Seuil,* 1963, *p.* 301—302).



Dostoievski și revelațiile secolului 20

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Confruntare cu Proust

În timp ce alți romancieri mari se află în declin, tîrîți spre asfințit de misterioasa curgere a timpului, Dostoievski s-a instalat pe culmea cea mai înaltă. S-ar putea să existe un oarecare exces în entuziasmul de astăzi pentru opera sa și aș vrea să-mi rezerv dreptul de a o judeca într-un ceas de mai mare liniște. Dar în orice caz nu există nici o îndoială că Dostoievski s-a salvat din naufragiul general pe care l-a suferit romanul secolului trecut în primul sfert al secolului nostru[1]. Și nu știu cum se face, dar motivele invocate aproape întotdeauna pentru a explica acest triumf, această capacitate de supraviețuire, mi se par eronate. Interesul pe care-l trezesc romanele lui este atribuit materiei acestor romane: dramatismul misterios al acțiunii, caracterul acuzat patologic al personajelor, exotismul sufletelor slave, atît de diferite, în haotica lor complexitate, de sufletele noastre, curate, drepte și clare. Nu neg că toate acestea contribuie la crearea plăcerii pe care ne-o produce Dostoievski; dar nu mi se par suficiente pentru a o explica. Ba mai mult, am putea considera aceste ingrediente ca pe niște factori negativi, care mai curînd ne deranjează decît ne atrag. Cine a citit aceste romane își poate aminti că lectura lor îi lasă, desigur învăluită în plăcere, o impresie apăsătoare, neplăcută și parcă tulbure.

Materia nu salvează niciodată o operă de artă, și o statuetă de aur nu are neapărat valoare artistică. Opera de artă trăiește mai mult prin forma sa decît prin

[1] Fragmentul de față este un capitol din lucrarea *Ideas sobre la novela* (Gînduri despre roman), apărută în 1925.

◀ E. NEIZVESTNÎI, Ilustrație la „Crimă și pedeapsă"

materialul din care e făcută, și farmecul esențial pe care-l emană se datorează structurii sale, organismului său. Acesta este elementul artistic al operei și asupra lui trebuie să-și îndrepte atenția critica artistică și literară. Oricine posedă o sensibilitate artistică delicată va simți un semn de filistinism atunci cînd, în fața unui tablou sau a unei producții poetice, cineva ar semnala drept factor decisiv « subiectul ». Desigur că fără acesta nu există operă de artă, așa cum nu există viață fără procese chimice. Dar așa cum viața nu se reduce la acestea, ci începe să fie viață abia cînd adaugă la legea chimică structura sa originală de un nivel superior, tot astfel opera de artă este operă de artă datorită structurii formale pe care o impune materiei sau subiectului.

Întotdeauna m-a surprins faptul că pînă și unii oameni de meserie nu înțeleg că adevărata substanță a artei este elementul formal, care neștiutorilor li se pare ceva abstract și inoperant.

Punctul de vedere al autorului sau al criticului nu poate fi același cu acela al cititorului necalificat. Pe acesta îl interesează numai efectul final și de ansamblu pe care opera îl produce asupra lui, și nu e preocupat să analizeze cauza plăcerii sale.

Așa se face că s-a vorbit mult despre ceea ce se întîmplă în romanele lui Dostoievski, dar nu s-a vorbit aproape de loc despre forma lor. Caracterul neobișnuit al acțiunii și al sentimentelor înfățișate de acest formidabil scriitor a atras întreaga atenție a criticilor și i-a împiedicat să descopere aspectele adînci ale operei, care, ca în orice operă artistică, sînt întotdeauna tocmai acelea care par secundare și superficiale: structura romanului ca atare. De aici rezultă o ciudată iluzie optică. Se atribuie lui Dostoievski caracterul inconștient, tulbure al personajelor sale, și autorul e transformat într-un personaj de roman. Personajele lui Dostoievski par a fi fost create într-un moment de extaz demonic de către o putere elementară și anonimă, înrudită cu fulgerul și cu vijelia.

Dar toate acestea nu sînt decît magie și fantasmagorie. O minte trează, chiar dacă se complace să admire toate aceste imagini cosmogonice, nu le ia în serios, ci preferă la urma urmei ideile limpezi. S-ar putea să fie adevărat că omul Dostoievski a fost un biet energumen, sau, dacă vă place mai mult, un profet, dar romancierul Dostoievski a fost un homme de lettres, *un bun meseriaș perfect stăpîn pe meseria lui și nimic mai mult. Fără să reușesc pe deplin, am încercat de multe ori să-l conving pe Pio Baroja că Dostoievski era în primul rînd un desăvîrșit tehnician al romanului, unul dintre cei mai mari inovatori ai formei din istoria genului.*

Nu există exemplu mai bun pentru ceea ce am numit încetineala specifică genului. Cărțile lui numără aproape totdeauna multe pagini și totuși acțiunea prezentată e de obicei foarte scurtă. Uneori are nevoie de două volume ca să descrie un eveniment petrecut în numai trei zile, dacă nu chiar în cîteva ore. Și totuși, există oare situații care să posede mai multă intensitate decît cele din romanele sale? E o eroare să credem că intensitatea se obține povestind multe întîmplări. Dimpotrivă: puține și extrem de amănunțite, cu alte cuvinte, realizate. Ca în atîtea alte cazuri, guvernează și aici dictonul non multa, sed multum. *Densitatea se obține nu prin juxtapunere de nenumărate aventuri, ci prin dilatarea fiecăreia printr-o prezență stăruitoare a componentelor ei mărunte.*

Concentrarea tramei în timp și spațiu, caracteristică tehnicii lui Dostoievski, ne face să ne gîndim la un sens nebănuit pe care-l redobîndesc veneratele « unități » ale tragediei clasice. Această normă, care invită, fără să se știe bine de ce, la stăpînire și limitare, apare acum ca un procedeu fecund pentru obținerea unei densități interne, care este ca o presiune atmosferică înăuntrul volumului romanului.

Dostoievski nu pregetă niciodată să umple pagini întregi cu dialogurile nesfîrșite ale personajelor sale. Datorită acestui abundent flux verbal, noi ne saturăm de viața

lor sufletească, iar personajele imaginare dobîndesc o evidentă consistență pe care nu le-ar putea-o conferi nici o definiție.

Este deosebit de sugestiv să-l surprinzi pe Dostoievski în vicleana sa comportare față de cititor. Dacă nu privești atent cum stau lucrurile, poți să crezi că autorul își definește fiecare personaj. Într-adevăr, aproape întotdeauna cînd prezintă un personaj, începe să ne înșire pe scurt datele sale biografice, în așa fel încît ni se pare că posedăm de la bun început o definiție suficientă a caracterului și a însușirilor sale. Dar de cum personajul începe de fapt să acționeze — adică să converseze și să execute acțiuni — ne simțim dezorientați. Personajul nu se comportă conform imaginii pe care acea presuspusă definiție ne-o promitea. Primei imagini, conceptuale, pe care ne-a dat-o despre el, îi urmează alta, în care îl vedem trăind direct, și această a doua imagine nu ne mai este definită de autor; ea se deosebește sensibil de prima. Atunci, printr-un inevitabil automatism, cititorul începe să fie neliniștit că personajul ar putea să-i scape din raza vizuală la răspîntia acestor date contradictorii și, fără să vrea, își mobilizează forțele în urmărirea lui, străduindu-se să interpreteze simptomele opuse ce i se oferă, pentru a obține o fizionomie unitară; adică, încearcă să-l definească el personal. Ei bine: același lucru se întîmplă fiecăruia în contactul cotidian cu ceilalți oameni. Hazardul îi aduce înaintea noastră, îi filtrează în sfera vieții noastre individuale, fără ca nimeni să-și asume misiunea oficială de a-i defini. În fiecare clipă avem în fața noastră realitatea lor dificilă, nu simplul concept despre ele. Și faptul de a nu deține niciodată îndeajuns secretul lor, această relativă lipsă de docilitate a aproapelui de a se ajusta complet la părerile noastre despre el, îi conferă o independență față de noi și ne face să-l simțim ca pe ceva real, efectiv și depășind imaginea noastră despre el. În felul acesta, iată-ne ajunși la o concluzie neașteptată: aceea că « realismul » lui Dostoievski — să-l numim așa, ca să nu complicăm lucrurile — nu se află în lucrurile și faptele relatate de el, ci în modul în care cititorul se vede obligat să aibă de a face cu ele. Nu materia vieții constituie « realismul » său, ci forma vieții.

Folosind această stratagemă de dezorientare a cititorului, Dostoievski ajunge la cruzime. Fiindcă nu numai că evită să ne lămurească secretul personajelor sale prin anticipații menite să le definească așa cum sînt, dar schimbă comportarea personajelor de la o etapă la alta, prezentîndu-ne fațete diferite ale fiecărei persoane, care astfel ni se par că se formează și se încheagă în fața ochilor noștri. Dostoievski eludează stilizarea caracterelor, lăsînd să transpară numai ambiguitatea lor, întocmai cum se petrec lucrurile în existența reală. Cititorul se vede obligat să reconstruiască profilul definitiv al acestor personaje schimbătoare, ezitînd și corectînd mereu, temîndu-se permanent să nu greșească.

Acestui procedeu și altora asemenea le datorează Dostoievski calitatea unică a cărților sale — mai bune sau mai puțin bune — de a nu părea niciodată false, convenționale. Cititorul nu se lovește niciodată de culisele teatrului, ci se simte cufundat de la început într-o cvasi-realitate perfectă, totdeauna autentică și eficace. Fiindcă romanul cere — spre deosebire de alte genuri poetice — să nu fie perceput ca atare, să nu se vadă cortina și nici scena. Balzac, citit astăzi, ne trezește din visul nostru romanesc la fiecare pagină, fiindcă ne face să ne lovim de schelăria romanelor sale.

Totuși, calitatea cea mai importantă a structurii pe care o dă Dostoievski romanelor sale e mai greu de explicat. Trebuie să constatăm deocamdată că acest obicei de a nu defini, ba chiar de a deruta, această continuă schimbare a caracterelor, această condensare în timp și loc și, în sfîrșit, această încetineală sau tempo lent *nu sînt procedee folosite de Dostoievski în exclusivitate. Toate romanele care mai pot fi citite astăzi coincid mai mult sau mai puțin în folosirea acestor procedee. Să luăm ca exemplu pentru literatura occidentală pe Stendhal, cel din marile sale romane.*

Roşu şi negru, care, fiind un roman biografic, narează cîţiva ani din viaţa unui om, e compus în formă de trei sau patru tablouri, şi fiecare dintre aceste tablouri se comportă ca un întreg roman al maestrului rus.

Ultima mare creaţie romanescă — imensa operă a lui Proust — dezvăluie şi mai bine această structură secretă, ducînd-o într-un anumit fel la exagerarea ei.

La Proust, încetineala ajunge la extrem şi se transformă într-o serie de planuri statice, fără nici o mişcare, fără progres şi fără tensiune. Lectura operei lui Proust ne convinge că măsura acestui tempo lent *a fost depăşită. Trama rămîne aproape anulată şi se şterge pînă şi ultima urmă de interes dramatic. Romanul se reduce astfel la o pură descripţie imobilă, şi, exagerînd exclusiv caracterul difuz, de atmosferă, rămîne lipsit de acţiune concretă, care este, la urma urmei, esenţială genului. Observăm că îi lipseşte scheletul, suportul rigid care asigură tensiunea şi se prezintă ca o umbrelă fără nervuri de sîrmă. Fără schelet, trupul romanului se preface într-un nor fără formă, într-o plasmă fără contur, într-o pastă moale. De aceea am spus mai înainte că deşi trama sau acţiunea are un rol minim în romanul actual, ea nu poate fi eliminată complet şi îşi păstrează funcţia, desigur numai mecanică, ca firul în şiragul de perle, ca sîrma la umbrelă, ca ţăruşii la cortul de campanie.*

Ideea mea — care, mai înainte de a fi respinsă de cititor, merită din partea lui, îl rog să mă creadă, cîteva momente de meditaţie — este, prin urmare, că aşa-numitul interes dramatic nu are valoare estetică în roman, dar constituie totuşi o necesitate mecanică. Raţiunea acestei necesităţi îşi are originea în legea generală a sufletului omenesc.

În româneşte de ANDREI IONESCU

NATHALIE SARRAUTE

De la Dostoievski la Kafka

Romanul — se aude repetîndu-se în mod obişnuit — se separă actualmente în două genuri bine distincte: romanul psihologic şi romanul de situaţie. De o parte romanele influenţate de Dostoievski, de cealaltă, de Kafka.

. . . Pe aceste pămînturi imense pe care Dostoievski le-a făcut accesibile, Kafka a trasat un drum, un singur drum strîmt şi lung, l-a împins într-o singură direcţie şi a mers pînă la capăt. Pentru a înţelege, trebuie — depăşindu-ne repulsiile — să revenim puţin în urmă şi să ne cufundăm acolo unde-i tumultul mai mare. În chilia venerabilului preot Zosima, în prezenţa unei numeroase asistenţe, bătrînul Karamazov intră în scenă şi se prezintă: « Vedeţi înaintea dumneavoastră un bufon, în adevăr un bufon ! Aşa mă recomand . . . ei, e un vechi obicei ! » Şi se răsuceşte, se strîmbă, un fel de epilepsie îi schimonoseşte toate mişcările; se scălîmbăează în atitudini groteşti, descrie cu o feroce şi aspră luciditate cum s-a

băgat în situaţii umilitoare; întrebuinţează, vorbind, diminutive umile şi agresive în acelaşi timp, cuvinte dulcege şi usturătoare, scumpe multor personaje ale lui Dostoievski; minte cu obrăznicie şi, prins în flagrant delict, imediat cade din nou în picioare . . . niciodată nu putem să-l surprindem nepregătit . . .

. . . Toate aceste răsuciri bizare — şi puţin ne-ar păsa să le scoatem în evidenţă dacă nu s-ar mai găsi încă şi azi unii, care, ca domnul Léautaud, îşi îngăduie să vorbească serios de « alienatul » Dostoievski — toate aceste sărituri dezordonate şi grimase de o precizie riguroasă, fără concesii, nici cochetării, traduc în exterior — asemenea acului unui galvanometru care înregistrează amplificînd cele mai infime variaţiuni ale unui curent — mişcări subtile abia perceptibile, fugitive, contradictorii, evanescente, slabe tremurături, chemări timide, abia schiţate, şi reculuri, umbre uşoare ce dispar, şi al căror joc neîncetat constituie trama invizibilă a tuturor relaţiilor omeneşti şi substanţa însăşi a vieţii noastre.

Fără îndoială, procedeele folosite de Dostoievski pentru a traduce aceste frămîntări ascunse erau procedee de primitiv. Dacă ar fi trăit în epoca noastră, fireşte instrumentele mai delicate de investigaţie de care dispun tehnicile moderne i-ar fi îngăduit să capteze asemenea emoţii cînd se năşteau şi să evite toate acele gesticulaţii de neînchipuit. Dar dacă s-ar fi servit de tehnicile noastre, poate mai curînd ar fi pierdut decît să cîştige. Ele l-ar fi îndemnat să devină mai realist şi de o minuţiozitate mai strîmtă, dar ar fi pierdut din originalitatea şi îndrăzneala ingenuă a penelului său, şi-ar fi pierdut puţin din puterea poetică de evocare şi din forţa lui tragică.

Şi, s-o spunem imediat, ceea ce dezvăluie acele tresărituri, acele ocoluri fulgerătoare, acele preziceri şi confesiuni, n-are absolut nici o legătură cu o amăgitoare şi abstractă expunere de motive, la care se reproşează astăzi că ajung procedeele noastre de analiză. Emoţiile tainice, acel vîrtej necontenit, asemănător mişcării atomilor, pe care le dezvăluie grimasele, nu sînt ele însele nimic altceva decît acţiunea şi nu se deosebesc de marile acţiuni de prim plan pe care ni le înfăţişează un roman de Dos Passos sau un film, decît prin delicateţea, complexitatea, natura lor « subterană », pentru a folosi un cuvînt scump lui Dostoievski.

Aceste frămîntări le găsim, în grade diferite de intensitate cu variaţiuni infinite, la toate personajele lui Dostoievski: la eroii din « Memoriile scrise într-o subterană », la Hipolit sau la Lebedeo, la Gruşenka sau Rogojin, şi, mai ales, mai precise, mai complicate, mai delicate şi mai ample ca aiurea la « Eternul soţ ». Există, la el, ne amintim, aceleaşi salturi pe furiş, aceleaşi treceri savante, aceleaşi simulări, aceleaşi rupturi aparente, aceleaşi încercări de apropiere, aceleaşi extraordinare presentimente, aceleaşi provocări, acelaşi joc subtil, misterios, unde ura se învălmăşeşte cu tandreţea, revolta şi furia cu o docilitate de copil, abjecţia cu cea mai autentică mîndrie, şiretenia cu ingenuitatea, culmea delicateţii cu bădărănia cea mai sordidă, familiaritatea cu respectul; el tachinează, excită, atacă, se caţără şi pîndeşte, fuge cînd e căutat, se instalează cînd e alungat, încearcă să înduioşeze şi curînd muşcă, plînge şi îşi dezvăluie iubirea, se devotează, se sacrifică şi cîteva clipe pe urmă se apleacă cu briciul în mînă ca să ucidă ; vorbeşte acelaşi limbaj dulceag, puţin ironic şi servil, presărat cu diminutive slugarnice şi agresive, şi cuvinte prelungite insidios prin sufixe şuierătoare ce, în limba rusă a timpului marcau un fel de respect acru şi siropos; alteori îşi înalţă grav statura bărbătească, domină, oferă daruri, iartă cu generozitate, zdrobeşte.

Atît de mult aceste atitudini se repetă în mii de situaţii diverse în toată opera lui Dostoievski încît i s-ar putea reproşa o oarecare monotonie. Avem impresia, uneori, că ne aflăm în prezenţa unei adevărate obsesii, a unei idei fixe.

« Toate aceste personaje, scrie Gide[1] sînt croite din aceeaşi stofă. Mîndria şi umilinţa rămîn resorturile ascunse ale actelor lor, deşi datorită dozajelor diverse, reacţiile sînt variate ». Se pare însă că umilinţa şi mîndria nu sînt, la rîndul lor, decît modalităţi aparente. Dincolo de ele, există un alt resort mai ascuns, o frămîntare — mîndria şi umilinţa nefiind decît repercusiunile ei. Fireşte, la această frămîntare iniţială care impulsionează pe toate celelalte, la acest focar unde converg toate liniile de forţă ce străbat imensa masă tumultuoasă — face aluzie Dostoievski, cînd vorbeşte despre acel « fond », « fondul meu etern », de unde extrage — afirmă — « materia fiecăreia din lucrările sale, deşi forma este diferită ». Acest loc de întîlnire, acest « fond » este destul de greu să-l definim. Poate am sugera o idee despre el spunînd că nu este altceva în definitiv, decît ceea ce Katherine Mansfield numea cu un fel de teamă şi un uşor dispreţ: « This terrible desire to establish contact ».

O nevoie continuă şi aproape maniacă de comunicare umană, de o imposibilă şi mîngiietoare îmbrăţişare, bîntuie toate aceste personaje ca o ameţeală, le îndeamnă în orice moment să încerce — indiferent prin ce mijloc — să-şi croiască un drum pînă la altul, să pătrundă în el cît mai departe posibil, să-l facă să-şi piardă tulburătoarea, insuportabila sa opacitate şi să-l îndemne să se destăinuie la rîndul lui, să-şi dezvăluie secretele cele mai ascunse. Nesincerităţile lor trecătoare, şovăielile ascunse, tainele mărunte, contradicţiile şi inconsecvenţele în atitudinea lor, pe care par uneori să le multiplice din plăcere, făcîndu-le să scînteieze în ochii celuilalt — nu sînt pentru ei decît cochetării, nazuri pentru a stîrni curiozitatea şi a-i obliga să se apropie sufleteşte. Umilinţa lor nu este decît o chemare timidă, ocolită, o manieră de a se arăta foarte apropiabil, accesibil, dezarmat, deschis, gata să se dăruiască, să se destăinuiască, abandonîndu-se cu totul înţelegerii, generozităţii altuia: toate barierele pe care le înalţă demnitatea, vanitatea, sînt doborîte, fiecare poate să se apropie, să intre fără frică, accesul e liber. Şi neaşteptatele lor tresăriri de mîndrie nu sînt decît încercări dureroase în faţa refuzului intolerabil, a respingerii categorice a apelului lor, cînd avîntul le e sfărîmat, cînd calea pe care căutase s-o ia umilinţa lor e zăgăzuită, pentru a da repede înapoi şi izbuteşte să restabilească legătura sufletească, să recîştige încrederea altuia, luînd un alt drum de acces, prin ură, prin dispreţ, prin suferinţa sau printr-o acţiune scînteietoare, printr-un gest îndrăzneţ şi generos.

Din această imposibilitate de a se stabili temeinic la depărtare, la distanţă, de a se ţine « mîndri » protestînd, sau chiar numai nepăsători, provine maleabilitatea lor ciudată, o stranie docilitate, cu care în fiecare moment, ca şi cum ar vrea să-i potolească pe ceilalţi, să-i îmbuneze, ei se modelează după înseşi imaginea lor pe care alţii le-o transmit. De aici această impulsionare care-i îndeamnă în orice moment pe acei care se simt umiliţi să se umilească mai mult, forţîndu-i şi pe alţii să se bălăcească cu ei în aceeaşi umilinţă. Dacă, după cum observă André Gide[2] « ei nu ştiu, nu pot să devină geloşi », dacă nu cunosc din gelozie decît suferinţa, înseamnă că rivalitatea pe care o presupune gelozia dă naştere tocmai acestui insuportabil antagonism, rupturei pe care ei vor s-o evite cu orice preţ; şi această rivalitate este la ei în fiecare moment distrusă, copleşită de o curioasă tandreţe, sau de un simţămînt foarte specific pe care de abia dacă-l putem denumi ură, şi care nu este la ei decît o manieră de a se apropia de rivalul lor, de a-l atinge, de a-l îmbrăţişa prin obiectul iubit.

---

[1] André Gide: Dostoievski, p. 145
[2] Idem, p. 185

Acest refuz categoric, « acest înţelept nu înţeleg » despre care vorbea Rilke şi despre care afirma că înseamnă « a accepta să fii singur, atunci cînd a lupta şi a dispreţui sînt modalităţi de a participa la lucruri, » acest « nu înţeleg » nu se întîlneşte la ei aproape niciodată. Cu siguranţă contactul se stabileşte. Chemarea este totdeauna auzită. Răspunsul vine, imediat, fie că este un avînt tandru sau de iertare sau chiar luptă şi dispreţ.

Căci, dacă pentru unii privilegiaţi ca Alioşa, părintele Zosima sau Idiotul, căile care conduc la celălalt sînt căile supreme, largi şi drepte, ale iubirii — alţii, mai puţin fericiţi, nu găsesc înaintea lor decît drumuri mocirloase şi întortochiate; unii nu ştiu să meargă decît de-andăratelea, izbindu-se de mii de obstacole, însă toţi ajung la acelaşi ţel.

Fiecare răspunde, fiecare înţelege. Fiecare ştie că nu este decît un asamblaj întîmplător — mai mult sau mai puţin fericit — de elemente provenind din acelaşi fond comun, că toţi ceilalţi tăinuiesc în ei posibilităţile lor proprii, veleităţile lor proprii; aşa se explică de ce fiecare judecă acţiunile altora cum le judecă pe ale sale, de foarte aproape, dinăuntru, cu nuanţele lor nenumărate şi contradicţiile care împiedică clarificările, etichetările grosolane; aşa se explică de ce nimeni nu poate să aibă despre conduita altuia o viziune paranoică, singura care îngăduie ura şi oprobiul; aşa se explică curiozitatea neliniştită a fiecăruia scrutînd neîncetat sufletul celuilalt; aşa se explică acele surprinzătoare preziceri, presentimentele, luciditatea, acel dar supranatural de pătrundere, care nu sînt numai privilegiul celor pe care-i luminează iubirea creştină, ci al tuturor personajelor dubioase, al paraziţilor cu limbaj dulceag şi acru, al larvelor ce colcăie fără încetare şi se agită în străfundurile sufletului adulmecînd încîntaţi noroiul puturos.

Crima însăşi, asasinatul care este ca o ultimă izbîndire a tuturor acestor frămîntări, fundul abisului spre care se apleacă toţi în orice moment, plini de teamă şi de atracţie, nu este pentru ei decît o supremă îmbrăţişare şi singura neînţelegere definitivă. Dar chiar o asemenea supremă neînţelegere mai poate fi încă reparată datorită confesiunii publice prin care criminalul îşi « varsă » crima în patrimoniul comun.

În realitate, în toată opera lui Dostoievski, poate abia cu o singură excepţie, neînţelegerea definitivă, ireparabila separaţie nu se produce niciodată. Dacă unul din cei doi parteneri îşi îngăduie cîteodată să se îndepărteze prea mult, îndrăzneşte « să-l ia de departe », « de la înălţime », cum face Veltaşaminov în « Eternul soţ », cînd « jocurile » terminîndu-se de mult, a redevenit omul de lume mulţumit, care fusese odinioară, înainte de a fi început să joace, o scurtă chemare la ordine e de ajuns (o mînă care refuză să i se întindă, trei cuvinte: « Şi atunci, Lisa? ») pentru ca imediat lustrul monden să se fisureze şi să cadă, iar contactul sufletesc să fie restabilit.

. . . Această nevoie continuă de a stabili o legătură sufletească — trăsătură de caracter primordială a poporului rus căruia opera lui Dostoievski îi aparţine atît de puternic prin toate rădăcinile ei — a contribuit să facă din pămîntul rus un pămînt ales, adevăratul pămînt al psihologicului.

În adevăr, ce poate fi mai potrivit decît acele pasionate întrebări şi răspunsuri, acele apropieri şi retrageri amăgitoare, acele îndepărtări şi urmăriri, acele nazuri şi atingeri, acele şocuri, mîngîieri, muşcături, acele îmbrăţişări, ce poate fi mai potrivit să încălzească, să frămînte, să potolească şi să răspîndească în afară uriaşa masă tremurătoare al cărei flux şi reflux neîncetat, vibraţie abia perceptibilă, este însăşi pulsaţia vieţii?

Sub presiunea tumultului, învelişul care-l acoperă se subţiază şi se răsfiră. Se produce ca o deplasare din afară spre înăuntru, din centrul de gravitate al personajului, deplasare pe care romanul modern n-a încetat s-o accentueze.

S-a pomenit adeseori despre impresia de ireal — s-ar zice că toţi sînt văzuţi transparenţi — pe care o produc eroii lui Dostoievski, cu toate descrierile minuţioase pe care scriitorul se simte obligat să le facă pentru a satisface exigenţele epocii lui.

Personajele sale tind astfel să devină ceea ce personajele romaneşti vor fi din ce în ce mai mult, nu atît « tipuri » umane în carne şi oase, ca acele pe care credem că le vedem în jurul nostru şi a căror recenzare infinită pare să fie scopul esenţial al romancierului, ci simple suporturi, purtători de stări sufleteşti uneori încă neexplorate pe care le regăsim în noi.

. . . Dar să ne reîntoarcem la Dostoievski, la acele frămîntări asupra cărora se concentrează toată atenţia lui şi a tuturor eroilor săi, frămîntări provenite dintr-un fond comun şi care, asemenea picăturilor de mercur, caută neîncetat, prin învelişurile care le separă, să se unească din nou, să se amestece cu masa comună; aceste stări sufleteşti hoinare ce străbat întreaga sa operă, trec de la un personaj la altul, se regăsesc la toate, sînt refractate în fiecare potrivit unui indice diferit şi ne înfăţişează de fiecare dată una din nenumăratele lor nuanţe încă necunoscute, ne face să presimţim ceva care ar fi ca un nou unanimism.

Între această operă, sursă încă vie de căutări şi de tehnici noi, grea încă de atîtea făgăduieli, şi aceea a lui Kafka care se încearcă azi să i se opună, legătura pare evidentă. Dacă se consideră literatura ca o cursă de ştafetă niciodată întreruptă, se pare că romancierul Kafka a preluat ştafeta din mîinile lui Dostoievski, mai sigur decît din ale oricăruia altul.

Personajul său K. al cărui nume se reduce la o simplă iniţială, nu este — ne amintim — decît cel mai neînsemnat dintre « suporturi ». Şi sentimentul sau mănunchiul de sentimente pe care le colectează şi le reţine învelişul subţire, ce sînt oare dacă nu aceeaşi dorinţă pasionată şi neliniştită de a « stabili o legătură sufletească », ce străbate ca un fir conducător întreaga operă a lui Dostoievski? Dar, în timp ce întrebările personajelor lui Dostoievski îl conduc să caute în lumea cea mai fratern posibilă — un fel de interpenetraţie, de fuziune totală şi totdeauna posibilă a sufletelor, toate efortuile eroilorlui Kafka tind către un ţel în acelaşi timp mai modest şi mai îndepărtat. Este vorba pentru ei să devină doar « în ochii oamenilor care îi privesc cu atîta neîncredere . . . poate nu prietenul lor, ci în sfîrşit concetăţeanul lor » . . . sau să se poată prezenta şi justifica în faţa unor acuzatori necunoscuţi şi inaccesibili, sau să caute să salveze cîteva sărmane înşelătoare legături sufleteşti, cu toate piedicile. chiar ale acelora care le sînt foarte apropiaţi.

Dar prin încăpăţînarea sa disperată, prin profunzimea durerii omeneşti, prin suferinţa cumplită şi părăsirea totală pe care o dezvăluie, această umilă căutare depăşeşte planul psihologic şi i se pot atribui toate interpretările metafizice.

Totuşi acei care din nevoia de a simplifica, din părtinire sau preocupare didactică ar vrea să se asigure că eroii lui Kafka n-au nici o legătură cu aceste personaje romaneşti decît autorii lor, îi golesc de « orice gînd şi orice viaţă subiectivă » şi ni-i înfăţişează ca « imaginea însăşi a realităţii omeneşti despuiată de toate convenţiile psihologice, » aceia n-ar trebui decît să recitească minuţioasele şi subtilele analize ale personajelor kafkiene, îndată ce stabilesc între ele cea mai neînsemnată legătură sufletească. Aşa sînt acele disecări savante ale atitudinei şi sentimentelor lui K. faţă de Frieda, efectuate cu ajutorul celui mai fin bisturiu, rînd pe rînd de hangiţă, pe urmă de Frieda, apoi chiar de K., dezvăluind jocul complicat al unor rotiţe delicate, o scînteiere de intenţii, de impulsii, de calcule, de impresii, de presentimente multiple şi adesea contradictorii.

Dar asemenea momente de sinceritate, asemenea « stări de graţie » sînt la fel de rare ca şi simţămintele unora (iubire — dacă se pot numi astfel ciudatele relaţii dintre Frieda şi K., sau ura hangiţei faţă de K.)

Dacă am vrea să precizăm locul exact al operei lui Dostoievski de unde Kafka « a luat startul » l-am găsi fără îndoială în acele « Memorii scrise într-o subterană » care sînt, după cum am văzut, ca o ultimă limită, punctul extrem al acestei opere.

Eroul acestor Memorii *știe că pentru « ofițerul care-l ia de umeri și fără nici o explicație, fără un cuvînt, îl duce în altă parte și pleacă de lîngă el ca și cum n-ar exista », el nu este nimic altceva decît un simplu obiect; iar în ochii acelui Zverkov « cu cap de berbec » nu-i decît o « insectă curioasă »; el se simte, în timp ce încearcă să se amestece în mulțime și « să se strecoare în modul cel mai odios printre trecători », « asemenea unei insecte »; el « devine pe deplin conștient că nu este în mijlocul lor decît o « muscă », « o muscă periculoasă» . La acest punct extrem unde se află pentru o clipită — căci își va lua foarte repede revanșa, va găsi cu ușurință la îndemînă ființe umane (bunăoară Liza pe care ar putea s-o facă imediat să sufere și de care s-ar putea face iubit și urît) cu care cea mai strînsă fuziune va fi totdeauna posibilă — acest punct extrem care nu este decît o clipă încremenită ce va fi cu siguranță extins pînă la dimensiunile unui nesfîrșit coșmar, lumea fără ieșire unde se vor zbate eroii lui Kafka.*

Cunoaștem acest univers unde se joacă neîncetat o sinistră baba-oarba, unde se înaintează mereu într-o direcție falsă, unde mîinile întinse « zgîrie vidul », unde tot ce este se derobează, unde acela care este înhățat o clipă și pipăit cu o mînă neliniștită se transformă deodată sau scapă, unde chemările sînt totdeauna înșelătoare, unde întrebările nu primesc răspuns, unde « ceilalți » sînt acei care te azvîrl afară « fără să spună un cuvînt » însă cu toată forța posibilă, căci la ei « ospitalitatea nu se obișnuiește », ei « n-au nevoie de oaspeți », privesc fără să se clintească sau uită din distracție, nevăzînd mîna pe care « le-o întindeți, gîndindu-se mereu că o să le-o luați pe a lor », aceia care cînd sînt întrebați « dacă n-am putea să venim să-i vedem căci ne simțim cam singuri », se mulțumesc să-ți arunce adresa cu titlu « mai curînd informativ decît de invitație », aceia cărora dacă le spui că tocmai ai vrea să te așezi lîngă ei, răspund: « plec de aici »; aceia care în fața ta vorbesc de tine ca de un lucru și-ți observă mișcările, « la care chiar și caii reacționează » ca și cum ar vedea « acel du-te-vino al unei pisici »; acei care, cum face Klamm cu hangița într-o bună zi și fără ca ani și ani, o întreagă viață de meditație anxioasă să poți înțelege « de ce s-a întîmplat », — rup cu tine orice relație « nemai chemîndu-te niciodată și făcînd să nu mai fii chemat niciodată »; sau « ceilalți », sînt acele ființe pe jumătate omenești cu chipuri identice, ale căror gesturi infantile și de neînțeles ascund sub naivitatea și dezordinea lor aparentă o abilitate primejdioasă, în același timp șireată și obtuză; sînt acei oameni cu zîmbet enigmatic care vă observă de la distanță cu o curiozitate surîzătoare și puerilă, care privesc « fără să-și vorbească, fiecare pentru sine, fără altă legătură decît ținta privirii lor », care se depărtează docil cînd sînt alungați și se reîntorc imediat la locul lor cu o încăpățînare mecanică și inertă de jucărie automată; un univers unde mai presus de orice, « ceilalți », acei spre care tindem cu toate forțele, sînt acei « domni », « îndepărtați și invizibili », investiți cu funcții administrative, cu strictețe și minuțios ierarhizate, simple rotițe înfățișîndu-ni-se la infinit pînă la acel mecanism central al unei organizații misterioase, care singură — poate pentru motive necunoscute — să vă acorde sau să vă refuze dreptul de a exista; acei funcționari care — chiar și cel mai neînsemnat — exercită o putere infinită asupra ta ce nu ești decît « un sărman supus, umbră mizerabilă, înglodată în cea mai îndepărtată din depărtări ».

Acești « domni » pe care este imposibil să-i cunoașteți chiar formal, pe care i-ați pîndi în zadar toată viața să-i vedeți trecînd « n-o să vă vorbească niciodată, și n-o să vă lase vreodată să apăreți înaintea lor, oricît v-ați strădui și oricît de stărui-

tori aţi fi ca să-i incomodaţi », cu care n-aţi putea nădăjdui să stabiliţi o legătură sufletească decît « figurînd într-un proces verbal » pe care ei nu-l vor citi probabil niciodată, dar care, cel puţin « va fi clasat în arhivele lor », n-au despre tine în ce-i priveşte decît o cunoaştere distantă, în acelaşi timp generală şi precisă, ca aceea pe care ne-o putem închipui existînd pe fişele unei administraţii de închisoare.

Aici, unde distanţele infinite ca şi spaţiile interplanetare separă fiinţele unele de altele, unde ai în orice moment « impresia că este tăiat orice contact cu tine », toate punctele de reper dispar, sensul orientării slăbeşte, mişcările puţin cîte puţin se deregleazä, simţămintele se destramă (ceea ce mai subsistă din iubire nu este decît o învălmăşeală brutală în care amanţii sub privirile indiferente ale spectatorilor, se înverşunează unul împotriva celuilalt, înşelaţi, nevolnici să se ajute; sau mai degrabă cîteva gesturi neaşteptate şi mecanice, parodii de mîngîiere adresate unui partener anonim, ca acelea pe care Leni le risipeşte faţă de K. deoarece este acuzat şi în ochii ei toţi acuzaţii sînt frumoşi); iar vorbele îşi pierd sensul obişnuit şi eficacitatea, încercările de justificare servesc să probeze culpabilitatea, aprobarea este o cursă « pentru a stîrni tentaţia unui inocent »; « se interpretează totul fals » şi pînă şi-n propriile cazne nu ne înţelegem comportamentul nici « nu ştim dacă am rezistat sau am cedat »; ca un om fără oglindă ce nu-şi cunoaşte chipul propriu ca şi cum ar fi la depărtare, la distanţă de noi înşine, nepăsători şi puţini ostili, într-un vid îngheţat, fără lumină şi fără umbră. Toate aceste tentacule infime, aici în fiecare clipă se întind spre partenerul cel mai apropiat, se lipesc de el, se desfac, se înalţă din nou, se destind, se întîlnesc, se încolăcesc iar; asemenea unor organe devenite inutile se atrofiază şi dispar; mişcările subtile şi precise, apropierile savante şi dările înapoi simulate nu sînt decît zvîrcoliri dezordonate şi oarbe, tresăriri monotone de animal prins în cursă; această maleabilitate, această sugestibilitate care era o mîngîiere ascunsă şi avidă, a devenit o docilitate de lucru inert, o pasivitate disperată în faţa unui « destin inevitabil »; moartea însăşi căreia ne supunem fără rezistenţă, deoarece nu mai este de mult timp decît « materie moartă », pierzîndu-şi caracterul de tragedie unică; asasinatul nu mai este suprema îmbrăţişare, nici suprema ruptură, nu este decît o parte dintr-un ritual obişnuit şi minuţios reglat, puţin greţos, puţin grotesc, executat de « Domni » gravi, raşi proaspăt, în redingotă şi joben, cu gesturi pline de curtoazie delicată şi distantă care schimbă îndelung între ei « gesturi politicoase pentru a reglementa problemele de prioritate », ritual la care victima se străduieşte să participe cît mai bine, pînă cînd, în sfîrşit moare « ca un cîine » sub privirile acestor « domni » aplecaţi, foarte aproape de chipul ei, « observînd-o obraz lîngă obraz ».

Cu acest simţ al clarviziunii — caracteristic unor genii — simţ care l-a făcut pe Dostoievski să prezică uriaşul avînt fratern al poporului rus şi destinul său singular, Kafka ce era evreu şi trăia în umbra naţiunii germane a prefigurat soarta apropiată a poporului său şi a înţeles adînc acele trăsături care au fost ale Germaniei hitleriste şi care trebuiau să-i facă pe nazişti să conceapă şi să realizeze o experienţă unică: aceea a stelelor de postav galben distribuite pe cartela de textile prin bifarea a două puncte; aceea a cuptoarelor-crematorii pe care mari pancarde-reclame indicau numele şi adresa firmei de aparate sanitare care construiseră modelul şi camerele de gazare unde două mii de trupuri goale (vestmintele, ca în Procesul, *fuseseră dinainte « puse cu grijă deoparte şi împăturite ») se zvîrcoleau sub privirile « Domnilor » cu centiroane, cu cizme şi decoraţii, care îi observau printr-un orificiu de sticlă « de care se apropiau rînd pe rînd, respectînd ierarhia şi schimbînd politeţi ».*

Acolo, peste acele limite, extreme unde Kafka nu i-a urmat, dar a avut curajul supraomenesc să le prevadă, acolo orice sentiment dispărea, chiar dispreţul şi

ura; nu rămînea decît o imensă abrutizare de vid, o neînţelegere definitivă şi totală.

Nu puteai nici să rămîi lîngă ei, nici să încerci să pleci mai departe. Acei care trăiesc pe pămîntul oamenilor nu pot decît dă se întoarcă din drum.

În româneşte de: ALEXANDRU BACIU

ALBERTO MORAVIA

Odyseea fără calităţi

Trebuie să admitem că romanul este în criză. Această situaţie rezultă, după mine, din două descoperiri intervenite în cursul celei de a doua jumătăţi a secolului XIX: descoperirea « cotidianului » şi aceea a « inconştientului ». Romanul aşa zis tradiţional se întemeia mai ales pe personaj şi pe intrigă. Altfel spus, personajul trebuia să-şi dovedească existenţa în acţiune, iar aceasta, mărturisind cu certitudine viaţa personajului, constituia ceea ce se cheamă naraţiunea ori intriga.

Bineînţeles, acţiunea implică un anume număr de consecinţe logice: înainte de toate, personajul care împlineşte acţiunea posedă o oarecare doză de voinţă; prin urmare, acţiunile lui au totdeauna un sens, întrucît tind să ilustreze caracterul personajului însuşi; în fine, acţiunile acestea sînt coordonate după un anumit ritm şi trebuie să se înscrie într-o perioadă de timp determinată. Personajul tradiţional tindea, aşadar, să fie el însuşi, şi era prin acţiunile voluntare, semnificative, eşalonate în timp şi conţinute în limite veridice, conforme cu amploarea şi durata acţiunilor respective. Cotidianul, altfel zis evenimentul care ne priveşte pe fiecare dintre noi, şi inconştientul, această parte a psihologiei noastre pe care o regăsim la toţi semenii, n-apăreau în romanul tradiţional; şi unul şi altul au fost trecute sub tăcere. În cele din urmă, romanul tradiţional alegea anumite elemente semnificative, psihologice şi împrumutate mediului ambiant, în unicul scop de a proba existenţa personajelor.

Folosirea « cotidianului » ne duce pînă la Flaubert. El l-a descoperit, fără voie putem spune, ca antiteză a « climax »-ului romantic. Doamna Bovary *păstrează structura romanului tradiţional: este povestea unui personaj, la fel ca şi* Roşu şi Negru. *Dar protagonista nu acţionează; este incapabilă de aşa ceva, dacă nu copleşită de vise, şi încă într-un chip absolut convenţional şi fantastic. În realitate, ea nici nu există atît ca personaj, decît prin nervozitatea şi revolta sa contra cotidianului, care, el, există într-adevăr şi este adevăratul protagonist al romanului. În final, cu toate aspiraţiile şi veleităţile ei, doamna Bovary este ucisă sigur de cotidian. Acesta din urmă este considerat, nu numai de eroină, ci şi de scriitor în egală măsură, ca un factor al umilinţii şi condamnării. Cu toate că a descoperit cotidianul, Flaubert a urmat totuşi schema tradiţională, mai ales în ceea ce priveşte durata, care corespunde aceleia a unei vieţi de om. Pe de altă parte, obsesia cotidianului l-a împins pe Flaurbet să atribuie cea mai mare importanţă obiectelor şi, în cele din urmă, să nu mai considere omul atît ca erou, cît un obiect printre alte obiecte.*

Un mare salt — totodată fără nimic periculos — ne conduce acum pînă la Joyce. Cotidianul, în care Flaubert a văzut un factor negativ, a fost acceptat de Joyce ca factor pozitiv şi i-a scris epopeea. Această utilizare pozitivă a cotidianului ne este relevată prin însăşi structura lui Ulysse, *în care timpul este redus la o singură zi, o zi oarecare din viaţa unui om foarte obişnuit, altfel spus o zi de-a-lungul căreia i se întîmplă lui Leopold Bloom ceea ce s-ar putea întîmpla oricui.*

. . . .

Inconştientul a fost descoperit de Dostoievski aşa cum cotidianul a fost descoperirea lui Flaubert, adică aproape involuntar şi fără să-şi dea seama, în fond, de importanţa inovaţiei sale. Ca şi Flaubert, Dostoievski respectă schema romanului tradiţional al secolului XIX, dar conţinutul este diferit. De pildă, eroul Însemnărilor din subterană *nu caută nici un moment să întreprindă ceva şi să-şi dovedească existenţa prin acţiune; se afundă într-o meditaţie pasionată care-l duce dincolo de raţional şi de conştient, în zona obscură, informă, anonimă, generală a inconştientului. Este, de altminteri, semnificativ că toate personajele lui Dostoievski sînt nişte rataţi, cu alte cuvinte că nu ajung să făptuiască ceva coerent, voluntar şi ferm — nu pentru că sînt incapabili, dar fiindcă veritabilul lor interes nu este în acţiune. Avem astfel, romane tumultuoase şi obscure în care personajele par înzestrate cu două personalităţi, una desprinsă din fundalul social, analogă cu ceea ce caracteriza personajele romanului tradiţional, alta ce se justifică prin psihologie: aceasta este cea mai importantă şi nu pare a avea nici un raport cu prima. În realitate, personajul lui Dostoievski nu are o existenţă în sine; el este pe de-antregul simbolul unei stări a inconştientului şi, în consecinţă, nu are dezvoltare; el tinde să se repete indefinit, situîndu-se astfel în afara timpului.*

Dostoievski, întocmai lui Flaubert, a rămas deci credincios schemei tradiţionale a romanului. Operele sale reproduc aparent construcţiile lui Balzac şi Dickens. Kafka este cel pe care trebuie să-l considerăm continuatorul lui Dostoievski, care a abandonat integral realismul romanului tradiţional, urmărind reprezentarea inconştientului. Romanele lui Kafka sînt mai cu seamă expresia dramatică a tensiunilor particulare ale inconştientului — de exemplu sentimentul culpabilităţii, în Procesul *sau obsesia religioasă în* Castelul. *Fiind simple personalizări ale subconştientului, altfel zis ceva anonim şi general, personajele lui Kafka nu au nici identitate, nici stare civilă; ele n-au înfăţişare fizică, evoluează într-un cadru fără istorie şi fără nume. Dar asta încercase parţial şi Dostoievski — în special în* Dublul. *Acest scurt roman ar putea fi, pe bună dreptate, calificat drept kafkian, pentru motivul că protagonistul este un nebun şi, e sigur, la nebuni inconştientul domină, singur şi necontestat.*

. . . .

Epoca noastră a cunoscut un fapt curios. După Joyce şi Kafka, o reîntoarcere la romanul tradiţional părea imposibilă. Aceşti autori şi alţii încă, precum Proust, Céline, Musil, au epuizat pînă la capăt toate resursele experienţei pe care, fiecare pe contul său, au împins-o pînă la capăt. Aceşti autori, clasaţi de obicei în avangardă, n-au creat o nouă tradiţie. Mai mult, ei epuizează tradiţia secolului XIX forţînd-o şi determinînd-o să se sfarme, iar lecţia pe care o transmit epigonilor lor nu tinde să conserve naturaleţea şi spontaneitatea poeziei, ci mai curînd să afirme validitatea planificării şi a programării operei de artă. Am văzut, în consecinţă că toţi autorii de avangardă au abandonat naturalismul şi au adoptat scheme convenţionale, de la care pornind, naraţiunea se organizează potrivit unor modalităţi dinainte imaginate. Sfîrşitul tradiţiei secolului XIX a stabilizat şi făcut cronică şi iremediabilă criza romanului. Şi în faţa unei crize care se prelungea indefinit, părea natural şi inevitabil, la un moment dat, să se recurgă la planificarea operei de artă. Astfel, după epoca poeziei s-a născut cea a artelor poetice; după era creaţiei, cea a criticii. . .

Literatura, cum am văzut, are nevoie de o filozofie şi de modele. În Occident, această filozofie, a fost mai întîi existenţialismul, apoi fenomenologia; modelele au fost operele scriitorilor care, începînd cu a doua jumătate a secolului XIX, au făcut eforturi de a sfărîma schema naraţiunii tradiţionale. Aceste modele se recunosc în operele lui Butor (Proust), ale lui Beckett (Joyce şi Kafka), ale lui Sarraute (Proust şi Dostoievski), ale lui Robbe-Grillet (Flaubert şi Joyce), etc. De ce afirmăm că aceşti epigoni sînt devotaţi unei arte planificate? Pentrucă, spre deosebire de modelele lor (care îşi fixaseră, fireşte, idealul unei arte prefabricate, dar fără a parveni să-i rămînă credincioşi şi care, in consecinţă, se abandonaseră geniului lor propriu), aceşti autori aplică, cu o riguroasă şi pedantă coerenţă, poetici foarte exacte, şi înainte de a fi romancieri sînt teoreticieni ai romanului. Or, aceasta este una dintre caracteristicile epocilor de epuizare şi de eclectism, de criză şi de tranziţie. Interdicţiile şi austeritatea în artă nu sînt niciodată semne de forţă şi de vitalitate.

TAMARA MOTÎLIOVA

Despre amărăciunea izbăvitoare

ÎNSEMNĂRI DESPRE DOSTOIEVSKI ŞI ROMANUL SECOLULUI XX

Despre locul important pe care-l deţine opera lui Dostoievski în contextul literaturii mondiale, s-a scris şi nu o dată. Este oare cazul să ne mai întoarcem la o problemă atît de dezbătută? Da, întrucît este vorba de o temă care nu poate fi considerată în nici un caz ca epuizată şi care de fapt nici nu poate fi epuizată.

Scriitorul şi gînditorul Dostoievski reprezintă un amalgam ciudat şi din cele mai complexe. Metalul nobil — arta sa elevată şi însufleţită de umanism — se îmbină cu amestecuri eterogene într-un tot unic şi de nedespărţit. Dostoievski a intrat în literatura lumii ca un întreg original, contradictoriu şi este considerat de scriitorii veacului nostru ca atare.

Este cazul să dăm cuvîntul unuia dintre cei mai străluciţi şi unanim recunoscuţi discipoli ai lui Dostoievski în literatura sovietică, lui Leonid Leonov. Iată ce spunea el într-o cuvîntare relativ recentă:

« Folosirea veninului de şarpe în chip raţional nu dăunează sănătăţii ci dimpotrivă poate avea chiar efecte izbăvitoare, iar emblema medicinii înfăţişează un şarpe aplecat deasupra unui vas mare... În ciuda efectelor sale vătămătoare veninul de şarpe este o necesitate vitală şi în viaţa literară. Avînd proprietatea de a ucide pe loc, dacă e folosit în stare pură, veninul de şarpe întrebuinţat în mod necinstit în literatură, poate genera monştri ce vor ucide... Dar şi eliminarea lui totală din cerneală poate duce la treptata şi îndelunga letargie a literaturii înseşi. În schimb, diluat după reţetele unei farmacopei estetice verificate de veacuri, acest venin reprezintă acea amărăciune izbăvitoare care asi-

gură în măsură egală măreţia artei şi sănătatea morală a poporului, în consecinţă şi tăria organismului social. . . »

Este acest citat luat dintr-un discurs închinat lui Dostoievski? Nu. Aceste rînduri sînt luate din *Cuvînt despre Gorki*, discurs rostit de Leonid Leonov în 1968 la şedinţa solemnă cu prilejul aniversării a o sută de ani de la naşterea scriitorului sovietic. Amărăciunea izbăvitoare pe care Leonov o numeşte în continuare « catalizator al virtuţilor cetăţeneşti » era într-o mare măsură proprie viziunii şi esteticei scriitorului proletar care nu întîmplător şi-a ales drept pseudonim cuvîntul « amar ». Gorki a luptat împotriva ideilor reacţionare ale lui Dostoievski, a polemizat cu epigonii acestuia, dar totodată a apreciat foarte mult « talentul plin de venin » al autorului *Posedaţilor*. Citindu-l pe Dostoievski, Gorki — după propria sa mărturisire — « suferea împreună cu el », se temea şi se chinuia pentru Rusia ». Dostoievski era pentru el incontestabil un analist neînfricat « al celor mai ascunse şi mai tainice elemente ale sufletului omenesc ». Dostoievski face parte integrantă din moştenirea rusă pe care Gorki a preluat-o şi şi-a însuşit-o, iar după el au preluat-o şi şi-au însuşit-o şi alţi meşteri ai prozei ruse în epoca socialistă. E deajuns să cităm doi eroi, Graţianski din *Pădurea rusească* de Leonid Leonov şi Klim Sanghin din romanul lui Gorki, a căror forţă de introspecţie, analiză profundă a răului în manifestările sale cele mai rafinate şi mai civilizate, ne amintesc de paginile iscusite din *Fraţii Karamazov* sau *Posedaţilor*.

Tradiţia lui Dostoievski se manifestă în literatura sovietică în chip variat, şi nu se reduce la « depistarea » răului în sufletul omului. Ea se manifestă şi în procesele de dezvăluire ale sufletului omenesc şi în abordarea unor probleme intelectuale de mare anvergură şi în îmbinarea unor situaţii acute, dramatice, cu conflicte spirituale din cele mai puternice. A urmări această tradiţie în diversele sale manifestări, în dinamica ei, în manifestările ei de aproape o jumătate de veac, este o sarcină deosebit de complexă care cere eforturi colective. Am putea cita o serie de nume aparţinînd unor scriitori din generaţia vîrstnică, cum ar fi Leonov, Vsevolod Ivanov, creaţiile de tinereţe ale lui Ehrenburg, unele scrieri ale lui Platonov, Bulgakov, Iuri Oleşa, (care a încercat o dramatizare după *Idiotul*), într-o anumită măsură şi ale lui Valentin Kataev. Dar totodată ar trebui să ne gîndim şi la prozatorii mai tineri ale căror nume au şi fost citate în critică[1], V. Tendiakov, V. Maximov, I. Dombrovski, autorul unui roman atît de original şi de profund ca *Păstrătorul de antichităţi*. Dar, în cazul de faţă, ne interesează mai ales rezonanţa internaţională a operei lui Dostoievski.

Mărturiilor larg cunoscute cu privire la aceste ecouri şi influenţe care aparţin lui Thomas şi Heinrich Mann, lui Romain Rolland, lui Ştefan Zweig, Francois Mauriac, s-ar mai putea adăuga şi altele.

E limpede că în fiecare caz ne interesează nu numai faptul preluării tradiţiei lui Dostoievski în sine, dar şi caracterul pe care-l îmbracă această preluare. De fiecare dată, îşi lasă amprenta şi individualitatea scriitorului care a suferit această influenţă (fiecare în felul său) şi se fac manifeste şi unele legi cu caracter general.

De pildă, Faulkner prin firea sa nu era cîtuşi de puţin un spirit livresc. Se ferea de mediul literar, îşi expunea arareori părerile despre literatură şi în propria sa creaţie pornea prea puţin de la surse livreşti şi mult mai mult de la viaţa înseşi. Dar Dostoievski a fost şi a rămas pentru el unul din tovarăşii săi de drum, unul din dascălii săi. Răspunzînd la întrebările puse de studenţii de la Universitatea din Virginia în legătură cu Dostoievski, Faulkner a spus:

---

[1] cf. Tatiana Nicolescu — Prozatori sovietici contemporani, Buc, 1968, pp. 25, 337.

« Acest scriitor a avut o influență puternică asupra mea, și totodată a însemnat pentru mine o uriașă desfătare la lectură. Aproape că nu trece an fără să-l citesc. Prin măestria sa, prin forța sa de pătrundere în sufletul omenesc, prin capacitatea sa de compasiune, el este unul dintre cei cu care fiecare dintre scriitori ar dori să se ia la întrecere dacă ar putea. . . »[1]

E foarte semnificativ că Dostoievski l-a atras pe Faulkner nu numai prin forța sa de pătrundere în sufletul omului (care i-a îngăduit să vadă între altele și tot ceea ce este urît și respingător în oameni), dar și prin « capacitatea de compasiune », prin dragostea față de oameni. Din această capacitate de compasiune, mai precis capacitate de a respecta omul, au izvorît principiile elevate pe care le-a afirmat Faulkner în discursul rostit cu ocazia decernării Premiului Nobel și cele mai luminoase pagini din scrierile sale tîrzii, fie că este vorba de *Pîngăritori de morminte*, de romanul antimilitarist *Parabola*, sau de trilogia Snopes-ilor.

Leonid Leonov are perfectă dreptate cînd subliniază dialectica negării în artă. Arta adevărată care vrea să respecte adevărul vieții și să-și îndeplinească misiunea umanistă, conține într-o măsură mai mare sau mai mică un element de negare. « Veninul de șarpe » în doze raționale este salvator pentru artă, iar în cantitate prea mare este primejdios și pernicios. El otrăvește sufletul scriitorului și-i subminează talentul.

. . . .

ESTETICA SITUAȚIILOR-LIMITĂ

Criticii și scriitorii care s-au ocupat de Dostoievski au remarcat înrudirea romanelor sale cu drama. Într-adevăr, mai toate romanele lui Dostoievski parcă se cer transpuse pe scenă. Totuși, nu e vorba numai de un specific al romanelor lui Dostoievski, numai de natura lor, ca să zicem așa, scenică. Dramatismul romanelor lui Dostoievski, nu rezultă numai din tehnica elaborării subiectului și nici din stilul dialogurilor, ci din caracterul lor profund conflictual, din ascuțimea perceperii și a înfățișării vieții în toate contradicțiile sale.

Contradicțiile sociale capătă în romanele lui Dostoievski o condensare neobișnuită. Cotidianul, banalul, devin excepționalul, neobișnuitul, scriitorul simte o adevărată atracție pentru situații și caractere limită, foarte acute, exacerbate. Pentru Dostoievski toate acestea sînt un principiu de creație. El însuși, într-o scrisoare către Strahov, în 1869, spunea despre felul în care întelege viața și sarcinile artei: « Am felul meu deosebit de a considera realitatea în artă și ceea ce majoritatea oamenilor socotesc a fi fantastic și excepțional constituie pentru mine uneori însăși esența realității. După părerea mea, fenomenele obișnuite și perspectiva cazonă asupra lor, nu constituie realism, ci dimpotrivă. În fiecare număr de ziar întîlnim consemnate fapte din cele mai reale și în același timp din cele mai neobișnuite. Scriitorii noștri le consideră fantastice, și de altfel nici nu se ocupă de ele, dar ele sînt realitatea însăși pentru că sînt fapte. Cine să le observe, să le explice, și să le noteze? Ele se nasc în fiecare clipă, în fiecare zi, nu sînt cîtuși de puțin o excepție ».

Ideea că realitatea însăși este fantastică, că ea are multe lucruri excepționale, neobișnuite, astăzi nu mai pare chiar atît de nouă. Ea a mai fost exprimată și nu o dată de mulți scriitori de seamă ai secolului 20, numai dacă ne-am referi la

[1] Faulkner in the University, nr. 4, 1965, p. 69.

Wells și Čapec, sau dacă ne-am gîndi la capitolul VIII din romanul lui L. Pirandello, *Defunctul Matias Pascal*. Dar Dostoievski a fost printre primii care au formulat această idee. În literatura secolului 20 aflăm multe opere construite pe situații-limită, conținînd elemente de grotesc îmbinate cu tablouri realiste ale vieții. Dostoievski este precursorul unei atari tendințe.

Un exemplu caracteristic și foarte bine cunoscut de grotesc filozofico-psihologic în romanul contemporan, ni-l oferă binecunoscutul episod din *Doctor Faustus* de Thomas Mann. care ne amintește de un episod similar din *Frații Karamazov*. Despre înrudirea dintre ele s-a scris, și nu o dată. Sînt de asemenea binecunoscute articolul lui Thomas Mann, părerile lui despre Dostoievski exprimate în diferitele sale lucrări de critică. Merită totuși a fi citate unele observații interesante ale scriitorului german pe care le aflăm în scrisorile sale nu de mult date publicității. Răspunzînd în 1950 unuia dintre corespondenții săi care-l întreba care sînt cărțile care-i plac cel mai mult, care sînt cărțile pe care le-ar lua cu el dacă s-ar afla pe o insulă nelocuită, Thomas Mann scria: « Ați intuit foarte bine că ar fi *Faust* al lui Goethe. Aș mai lua cu mine de asemenea ceva de Dostoievski — *Frații Karamazov*, sau *Posedații*. Și *Război și pace* de Tolstoi, și aici ați nimerit-o bine. . . »

În august 1953, Thomas Mann spunea într-o scrisoare: « Citesc alternativ pe Dostoievski și Balzac. Ce măreție sălbatică ! Îți vine să-ți pleci capul cînd iei în mînă *Frații Karamazov*, sau *Strălucirea și mizeria curtezanelor*. Cu toate diferențele dintre ei există și trăsături de înrudire care-i deosebesc pe acești artiști uriași de toți ceilalți ». În ce constă această înrudire? Răspunsul îl aflăm într-o altă scrisoare a lui Thomas Mann unde el se referă mai ales la Balzac: « Citesc pe Balzac, volum după volum. Mai bine zis înghit. Căci totul este scris în așa fel încît trebuie înghițit: este captivant, atrăgător, subiectul se desfășoară rapid, uneori insuportabil de romantic, deși aproape întotdeauna totul se învîrte în jurul banilor, sentimental și chiar cu o oarecare doză de fățărnicie, și totodată cu un uriaș simț al socialului, chiar cu o oarecare simpatie aventurieră față de răzvrătirea criminală împotriva societății, și toate laolaltă poartă amprenta unei măreții atît de sălbatice, încît am impresia la fiecare pas că buna cuviința franceză va sări în aer. . . » « Măreție sălbatică », aceasta este numitorul comun : hiperbolismul, atracția spre neobișnuit, spre tot ceea ce face să explodeze tradiția. Toate acestea îl atrăgeau pe bătrînul Thomas Mann și la scriitorul francez și la cel rus, mai apropiat lui ca epocă.

Dar nu numai atît. « Un uriaș simț al socialului », un subiect care se desfășoară cu rapiditate, chiar și răzvrătirea spontană împotriva societății întemeiată pe puterea banului. Toate acestea, Thomas Mann ca și alți prozatori contemporani le puteau afla, în aceeași măsură, la Balzac ca și la Dostoievski. Dar în romanele lui Dostoievski, dincolo de dinamica furtunoasă și de clocotul pasiunilor, de șerpuirile paradoxale, uneori ca de roman detectiv, cititorul mai afla și altceva: « confesiunea unui suflet înflăcărat », căutările filozofice, problematica etică, ceea ce întotdeauna a constituit o trăsătură caracteristică literaturii ruse.

E interesantă atitudinea pe care a avut-o față de Dostoievski un scriitor ca Scott Fitzgerald, un om sceptic, monden, străin de literatura rusă și de căutările ei etice. În 1925, cînd apăru *Marele Gutsbi*, Fitzgerald dădea într-o scrisoare o replică unui critic: « Evitînd comparațiile jignitoare ale clasei întîia cu a treia, aș putea totuși să spun că dacă romanul meu are un caracter anecdotic, același caracter îl au și *Frații Karamazov*. Și acest roman ar putea fi coborît la categoria de roman detectiv într-o anumită măsură ». . . Subiectul enigmatic nu avea

la Fitzgerald un caracter de activitate anecdotică. Dincolo de soarta amară a unui capitalist şi aventurier îndrăgostit, se ridicau problemele capitale ale vieţii americane, visul individualist al fericirii era demascat. Numele clasicului rus apare la mulţi ani distanţă în scrisorile adresate de Fitzgerald fiicei sale: « Dacă vrei să înţelegi universul emoţiilor, citeşte — nu acum ci peste cîţiva ani — *Fraţii Karamazov* ai lui Dostoievski. Ai să-ţi dai seama atunci de ce este în stare romanul » (martie 1939). « Aş vrea să ştiu dacă ai citit ceva în timpul verii, măcar o carte de valoare, să zicem *Fraţii Karamazov*, sau *Zece zile care au zguduit lumea*, sau *Viaţa lui Isus* de Renan » (iulie 1940). La distanţă de cîteva rînduri, autorul citează *Crimă şi Pedeapsă* alături de *Père Goriot* şi *Evanghelia* lui Matei. Ar fi o greşeală să trecem toate acestea pe socoteala gustului personal al lui Fitzgerald. Şi pentru el ca şi pentru o serie întreagă de intelectuali instruiţi ai Apusului, romanele lui Dostoievski se situează în rîndul cărţilor ce fac parte din tezaurul spiritual veşnic al omenirii, cărţi care învaţă pe om să cugete la viaţă şi la propriul său destin.

RENÉ GIRARD

Dostoievski şi individualismul contemporan

Datorită înrîuririi « existenţialiste »,[1] cuvîntul « libertate » este astăzi la modă. Ni se spune zilnic că romancierul nu parvine la geniu decît « respectînd » libertatea personajelor sale. Nu ni se spune niciodată, din nefericire, în ce ar putea consta acest respect. Noţiunea de libertate este prin forţa împrejurărilor ambiguă cînd se aplică romanului. Dacă romancierul este liber nu vezi prea bine cum ar putea fi la fel şi personajele sale. Libertatea nu se împarte nici chiar între fiinţa creată şi creator. Este vorba de o dogmă fundamentală şi Domnul Jean-Paul Sartre se face forte, graţie ei, de a demonstra imposibilitatea unui Dumnezeu creator. Ceea ce este imposibil lui Dumnezeu nu ar putea fi posibil romancierului. Sau romancierul este liber şi personajele sale nu sînt, sau personajele sînt libere şi, romancierul, la fel ca şi Dumnezeu, nu există.

Aceste contradicţii logice nu stînjenesc, se pare, pe teoreticienii ficţiunii contemporane. « Libertatea » lor este fructul unei confuzii extreme între o anumită întrebuinţare, în sens filozofic, a termenului şi folosirea sa curentă. Pentru majoritatea criticilor, libertatea este sinonimă cu spontaneitatea. Romancierul trebuie să nu ţină seama de « psihologie »; el trebuie să creeze, cu alte cuvinte, personaje ale căror acţiuni nu sînt niciodată *previzibile*. Şi lucru ciudat, Dostoievski este cel căruia i se atribuie paternitatea personajului spontan. « Spiritul

subteran » este obiectul unor comentarii în mod particular elogioase. Lipsea puțin să devină breviarul noii școli . . .

Nici Roquetin din « La Nausée »; nici Meursault din « L'étranger », nici vagabonzii lui Samuel Beckett nu doresc metafizic. Aceste personaje sînt copleșite de răuri foarte diverse dar sînt scutite de cel mai redutabil dintre ele, dorința metafizică. Eroii noștri contemporani nu imită niciodată pe nimeni. Ei sînt perfect autonomi și ar putea repeta în cor, împreună cu Teste al lui Valèry: « Noi avem un aer *oarecare* dar noi ne menținem, în întregime din noi înșine » . . .

. . . Dincolo de asemănările superficiale, opoziția între Dostoievski și ficțiunea contemporană este ireductibilă. Se amintește mereu că Dostoievski repudiază unitatea *psihologică* a personajelor romanești și se crede că se dovedește prin aceasta acordul său cu romancierii noștri. Dar romancierii noștri nu denunță această unitate psihologică decît pentru a înscăuna și mai bine unitatea metafizică.

De fapt, chiar această unitate metafizică era cea pe care burghezul o țintea prin unitatea psihologică. Iluziile burgheze despre permanență și stabilitate au dispărut, dar scopul nu s-a schimbat. Acesta este scopul care este urmărit cu obstinație, sub numele de libertate, în mijlocul angoasei și a haosului.

Dostoievski aruncă și unitatea psihologică și unitatea metafizică. El nu azvîrle iluzia psihologică decît pentru a destrăma și mai bine iluzia metafizică. Voința de autonomie zămislește sclavia dar omul subteranei n-o știe, el nu vrea s-o știe. Nici noi nu știm, sau nu vrem s-o știm. E deci adevărat că noi ne asemănăm omului subteranei, dar nu pentru motivele pe care ni le expun criticii.

Eroarea criticilor, în ce privește *Spiritul subteran* ar fi imposibilă fără o identificare tipic romantică între ființa creată și creator. I se atribuie lui Dostoievski toate opiniile eroului său subteran. Se pune accentul pe prima parte a nuvelei pentru că ea constituie un atac formidabil împotriva scientismului și raționalismului modern. Dostoievski împărtășește, desigur, repulsia eroului său pentru mediocrele utopii ale sfîrșitului secolului XIX. Dar acest acord parțial nu trebuie confundat cu un acord general. Romancierul nu trebuie confundat cu personajul său și mai ales dacă romancierul făurește acest personaj din el însuși. Dostoievski subteran nu este un Dostoievski genial, este un Dostoievski romantic al operelor sale anterioare. Dostoievski subteran nu vorbește niciodată despre subteran; el ne vorbește despre « frumos și despre sublim », el ne vorbește despre o mizerie tragică sau sublimă în genul Victor Hugo. Dostoievski care ne descrie subterana este pe punctul de a pleca; el urmărește penibila sa ascensiune din capodoperă în capodoperă către pacea și seninătatea *Fraților Karamazov*.

Subterana este adevărul care se ascunde în spatele abstracțiunilor raționaliste, romantice sau « existențiale ». Subterana este agravarea unui rău preexistent, este o proliferare canceroasă a acestei metafizici despre care se credea că fusese suprimată. Subterana nu este o revanșă a individului asupra recei mecanici raționaliste. Nu trebuie să te cufunzi în ea ca și cum ar aduce salvarea . . .

O lectură atentă interzice orice confuzie între romancier și personajul său. Ceea ce scrie Dostoievski nu este o confesie lirică ci un text satiric de o amară, fără îndoială, dar prodigioasă bufonerie.

Eu, eu sînt singur și ei, ei sînt toți . . . Aceasta este deviza subterană. Eroul vrea să exprime orgoliul și suferința de a fi unic, el se crede pe punctul de a cu-

prinde particularitatea absolută dar ajunge la un principiu de aplicație universală, iese în larg sub o formulă cvasi-algebrică în anonimatul său. Această gură avidă care se închide asupra Nimicului, acest efort de Sisif veșnic reînnoit rezumă cu exactitate istoria individualismului contemporan.

...Omul subteranei nu este niciodată mai aproape de *Ceilalți* decît atunci cînd se crede total separat de ei. *Eu, eu sînt singur și ei, ei sînt toți*. Caracterul interșanjabil al pronumelor este izbitor și ne readuce de la individual la colectiv. Individualismul mărunt burghez este golit complet de conținut. Imaginea lui Sisif nu este exactă. Fiecare dintre noi este pentru el însuși propriul său butoi al Danaidelor pe care în zadar se forțează să-l umple. Existențialiștii ne asigură că au renunțat la acest joc van. Dar ei n-au renunțat la butoi. Li se pare admirabil să fie vid.

•

... Reflexia contemporană descoperă « mituri » și « mitologie » în oricare dintre dorințele noastre. Secolul al XVIII-lea demistifica religia, secolul al XIX-lea demistifica istoria și filologia, epoca noastră demistifică viața cotidiană. Nici o dorință nu scapă demistificatorului, preocupat să construiască, cu migală, deasupra acestor cadavre ale miturilor cel mai mare mit dintre toate, mitul propriei lui detașări. Numai el, se pare, nu dorește niciodată. Tot timpul el trebuie, la urma urmei, să-i convingă pe *Ceilalți* și mai ales să se convingă pe el însuși, că este perfect și divin autonom ...

Eroului cu dorința cea mai puternică îi succede eroul minimei dorințe. Dar diviziunea manicheistă între *Eu* și *Celălalt* n-a dispărut; ea este cea care guvernează, în secret, metamorfozele eroului romantic. Excepția se opune întotdeauna regulei, așa cum Binele se opune Răului. Meursault este singurul inocent într-un ocean de culpabili; el moare victimă *Celorlalți*, așa cum ar muri Chatterton. El este judecătorul judecătorilor săi, ca toți romanticii dinaintea lui. Eroul scapă întotdeauna blestemului aruncat de creatorul său împotriva restului oamenilor. Există mereu cineva care se retrage abil din spinosul joc romantic, și acest cineva este, forțamente *Eu*, autorul, înainte de a fi Eu, cititorul ...

După ce s-au identificat cu eroii celei mai puternice dorințe, cititorii romantici se identifică, în zilele noastre, cu eroii minimei dorințe. El se identifică întotdeauna cu docilitate eroilor care alimentează, sub formă de *modele*, pasiunea lor de *autonomie*. Don Quijotte, împins de aceeași pasiune, se identifica cu Amadis de Gaule. Mitologia care hrănește ficțiunea contemporană corespunde unei noi etape a dorinței metafizice. Ne credem anti-romantici pentru că repudiem plini de orgoliu romantismele anterioare. Semănăm cu acei prieteni ai lui Don Quijotte care se încăpățînează să-l vindece pe nefericit de nebunia sa, pentru că ei înșiși îi sînt victime, sub o formă agravată.

•

... Procedeul dostoievskian fundamental constă în a înlesni confruntările care epuizează toate raporturile posibile între diversele personaje ale romanului.

Opera se divizează într-o serie de scene între care scriitorul nu se sinchisește deloc să pregătească tranzițiii. În fiecare din aceste scene, personajele ne revelează una sau mai multe fațete ale caleidoscopului lor interior. Nici o scenă nu ne poate mărturisi întregul adevăr al unui personaj. Cititorul nu poate regăsi acest adevăr decît la capătul unor apropieri și comparații a căror grijă romancierul i-o lasă în întregime.

Cititorul este cel ce trebuie să-și amintească; nu mai este romancierul cel ce, ca la Proust, își amintește pentru el. Desfășurarea romanescă poate fi comparată cu o partidă de joc de cărți. La Proust partida se derulează lent; romancierul întrerupe necontenit jucătorii pentru a le reaminti mizele precedente și a anticipa asupra următoarelor. La Dostoievski, dimpotrivă, cărțile se taie foarte repede și romancierul lasă partida să se desfășoare în întregime fără să intervină niciodată. Cititorul trebuie să fie capabil să păstreze totul în memorie.

La Proust complexitatea se situează la nivelul frazei, la Dostoievski la nivelul romanului în întregimea sa. Poți deschide *În căutarea timpului pierdut*, nu importă unde, înțelegi sensul întotdeauna. Dar o operă dostoievskiană trebuie citită dela prima pînă la ultima pagină, fără a sări o linie. Trebuie să acorzi romanului atenția lui Veltșaninov pentru « eternul soț », atenția martorului care nu este sigur că înțelege și se teme să nu lase să-i scape un detaliu revelator.

Dintre cei doi romancieri, Dostoievski este, evident, cel ce întîmpină riscurile cele mai grave de a nu fi înțeles. Obsedat de această grijă, scriitorul forțează gesturile revelatorii, subliniază contrastele, multiplică contradicțiile. Aceste precauții, dealtminteri, se întorc împotriva sa, cel puțin în spiritul lectorului occidental care vorbește deîndată de « temperament rusesc » și de « mistică orientală ». Proust a prevăzut foarte bine acest pericol . . . Dacă și-ar fi ascuns, ne spune el, sentimentele, revelînd în același timp fără rezerve cititorului toate cuvintele și toate gesturile sale; ar fi fost crezut *aproape nebun*. Este vorba de acea impresie de demență pe care personajele lui Dostoievski o făcea asupra primilor săi cititori occidentali. Astăzi, printr-un contra-sens poate și mai grav încă, ne pasionăm după « ciudatele revirimente » și celebrăm în Dostoievski pe creatorul unor personaje *mai libere* decît cele ale altor romancieri. Îl opunem pe Dostoievski romancierilor « psihologi » care-și îngrădesc personajele într-un labirint de legi.

Opoziția este falsă, pentru că, la Dostoievski, legile n-au dispărut; ele sînt cele care guvernează în mod secret haosul; și tocmai progresia răului ontologic este cea ce distruge ultimele aparențe de stabilitate și de continuitate. Momentul de permanență, reală sau iluzorie, de la care porneau toți ceilalți romancieri; este acum suprimat. Nu mai rămîn decît al doilea și al treilea moment al revelației proustiene. Ca și revelația stendhaliană sau cea flaubertiană, revelația dostoievskiană este redusă la două momente. Dar primul moment nu mai este același; nu mai este momentul stabilității ci al intermitenței și al haosului; este cel de-al doilea moment proustian. Se trece fără tranziție de la acest moment « existențial » la permanență în neant. . . .

Din volumul *MENSONGE ROMANTIQUE ET VÉRITÉ ROMANESQUE*

În românește de TEA PREDA

PETRE STOICA

Repere dostoievskiene în expresionismul german

Büchner şi Kleist, Rimbaud, Baudelaire, Verhaeren şi Walt Whitman, Nietzsche, Strindberg, Wedekind, Tolstoi şi Dostoievski — iată numai cîteva nume indisolubil legate de expresionism, de noua orientare artistică, izbucnită asemenea unui vulcan în primul deceniu al secolului nostru. În toţi aceştia, expresioniştii salutau anumite afinităţi, idei care le erau apropiate, racordîndu-le, fără ezitare, propriilor idealuri estetice şi etice. Aşa se şi explică varietatea structurilor artistice şi filozofice profund diferite, dar înscrise cu egal entuziasm pe

steagul ridicat în lupta pentru demolarea idealurilor de viață vechi și a înlocuirii acestora cu altele mai generoase, întemeiate pe principiul fraternității umane. În operele lor contingentul de « Stürmer und Dränger » reprofilat recunoștea adeseori glasul unei Pythie vestind declinul civilizației occidentale. Același lucru se întîmpla în domeniul artelor plastice, unde noul era descifrat în pînzele unor pictori ca Van Gogh, Hodler, Edvard Munch, James Ensor, Gauguin sau Toulouse-Lautrec. Creațiile acestora exprimau nu numai o tehnică artistică neobișnuită, proaspătă, antinaturalistă, ci înfățișau cu intensitate, în urma unor puternice trăiri interioare, multiple aspecte ale dramatismului existenței umane într-o epocă evident aservită mașinii.

E de la sine înțeles că tinerii artiști din jurul anului 1910 sînt atrași în special de acele opere care caută să explice complexitatea decăderii moralei în societatea întemeiată pe principiul atotputerniciei banului. Moraliști și mesianici, însetați după un ideal de viață absent într-o lume care poartă adînc imprimat pe chipul său haosul, vulgaritatea dar și semnele cataclismului, expresioniștii îl proclamă pe autorul *Fraților Karamazov* al cincilea evanghelist ! Hermann Hesse, bunăoară, « în perioada lui semiexpresionistă îl ridică pe scriitorul rus la rang de profet »[1]. Într-adevăr, ca nimeni altul, glasul lui tînguitor le vorbea despre demonismul unor vremuri lipsite de credință și, în același timp, cutremurat, profetiza apocalipsa. Martir el însuși, Dostoievski le făcea predica suferinței, a smereniei și a principiului « autojertfirii » ca terapeutică eficientă în procesul de restructurare morală a omului căzut pradă gheenei civilizației industriale.

Dar în Germania nu expresioniștii îl descoperiseră pe marele scriitor damnat. Calea acestuia spre furtunoasa generație artistică de după anul 1910 a fost pregătită prin numeroase traduceri anterioare, începute (cu fragmente din *Oameni sărmani*) încă din 1846 ! Ele au sporit mai tîrziu prin eforturile naturaliștilor, astfel că în anul 1890 Dostoievski era tălmăcit aproape integral. Pe lîngă Zola și Tolstoi, naturaliștii de pe solul german îl venerau cu precădere pe scriitorul petersburghez, fapt care și explică rangul ocupat de acesta în ierarhia lor de valori și interese. În cărțile sale întîlneau o convingătoare critică socială, dublată de sfîșietoarea compasiune pentru dezmoșteniții soartei, siliți să trăiască în casele de raport, în mediile cele mai sumbre și sordide ale orașului. În personalitatea lui Feodor Dostoievski vedeau totodată un inegalabil spirit analitic și un genial maestru în arta descrierii minuțioase a faptelor de viață sau a decorurilor citadine. Ei îndrăgeau mai cu seamă *Crimă și pedeapsă*, un roman întrunind suma acestor virtuți artistice, virtuți pentru care de altfel milita și programul lor estetic. Sancționînd transcendentalul, preocupați doar de redarea exactă, « științifică », a mediului, era firesc să vadă numai una din strălucitoarele fețe ale grandioasei opere ce cuprinde în substanța sa izvorul numeroaselor tendințe spirituale moderne de azi !

Paralel cu traducerile, anumite ecouri ale scrisului dostoievskian veneau spre generația scriitorilor expresioniști și pe o altă cale, mai subtilă și destul de contrariantă în aparență: filozofia lui Friedrich Nietzsche. Făcînd cu atîta patos critica moralei și culturii vremii sale, pentru care nutrea o profundă aversiune, filozoful german, înzestrat și cu daruri stilistice excepționale, a găsit pînă la un moment dat o largă audiență în rîndurile expresioniștilor, în general spirite rebele cu accentuate înclinații vitaliste. Se pare că Nietzsche ia primul său contact cu fratele său întru suferință (« frate în spirit, cu destin identic », spune Thomas

---

[1] Walter H. Sokel, *Der literarische Expressionismus*, Langen-Müller, 1959.

ERICH HECKEL: Doi bărbați la masă. *Lui Dostoievski.* (1912)
(pag. 119)

ERNST BARLACH: Cel găsit (1922)
(pag. 121)

EDVARD MUNCH: Țipătul (1893)
(pag. 123)

OTTO DIX: Soldat rănit (1924)
(pag. 127)

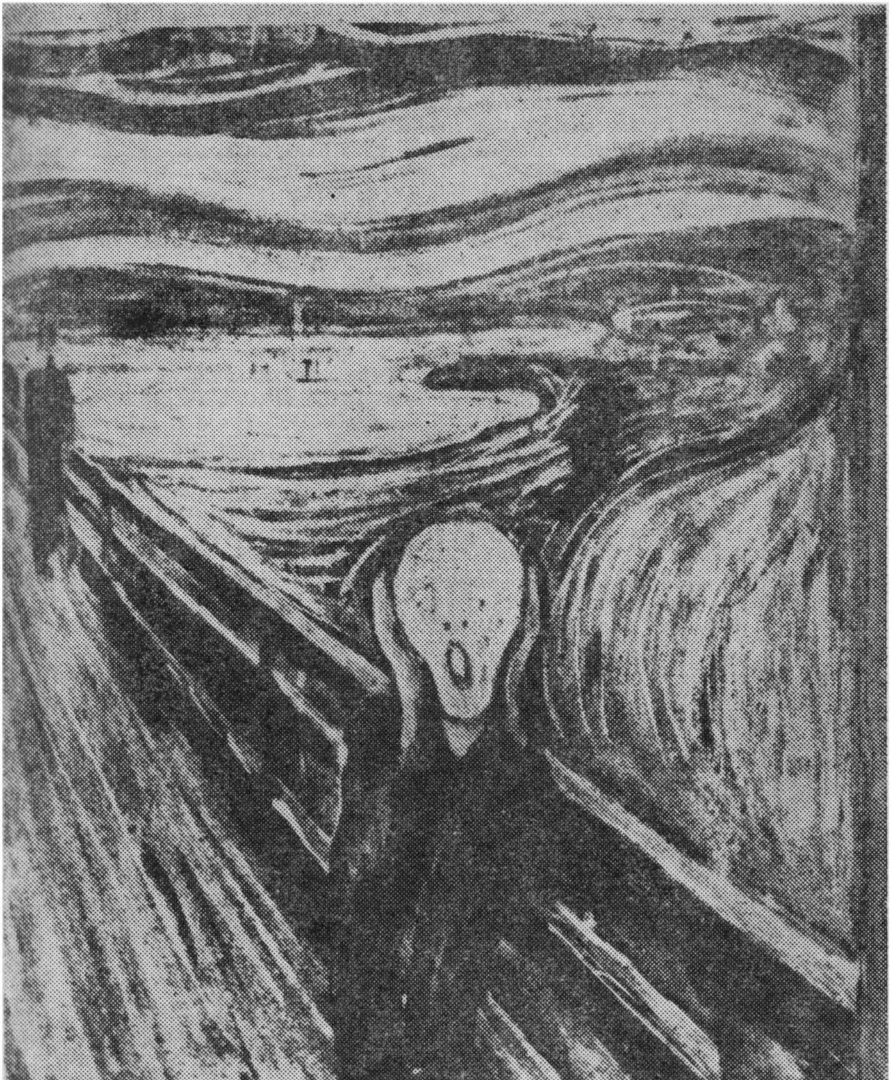
KARL SCHMIDT-ROTTLUFF: Berliner Strasse (Dresda) (1909)
(pag. 130)

Mann) prin intermediul romanului *Crimă și pedeapsă*, pe care îl tradusese în anul 1882 poetul naturalist H. Henckel. Interesul arătat scriitorului rus e ieșit din comun, și Nietzsche nu se sfiește să mărturisească faptul că acesta este singurul psiholog de la care « a avut ceva de învățat ». În paginile răscolitoarei cărți, părintele lui Zarathustra sesizează o idee care îi era foarte dragă, întrucît ea constituia sîmburele întregii sale gîndiri filozofice. E vorba de teoria « napoleoneană » a lui Raskolnikov, conform căreia personalității de geniu îi « este totul permis » în numele unui comandament moral superior, idee absurdă justificînd în cazul nefericitului student uciderea bătrînei cămătărese. Nu încape nici o îndoială că în *Crimă și pedeapsă* (ca de altfel și prin figura lui Ivan Karamazov sau a inginerului Kirilov din *Posedații*) se anticipează teoria nietzscheană a «supraomului». Sînt coincidențe evidente, mereu subliniate, care au constituit pretextul numeroaselor studii și eseuri. Dar între cele două uriașe personalități există linii de demarcație filozofică extrem de clare. Temelia concepției de viață dostoievskiană e de natură strict creștină, iar forțele cu care își propune să regenereze morala lumii sînt îndemnul la umilință, bunătate, smerenie, autojertfire! Filozoful german se află exact la antipodul acestei credințe. După el, creștinismul contribuie la degenerarea civilizației, și ca atare, anunță noi mituri și soluții, care la baza lor au ideea brutală a forței. Din punctul său de vedere, salvarea din decadența burgheză și revitalizarea valorilor căzute pradă haosului, ar urma s-o înfăptuiască «supraomul », omul-stăpîn, situat în afara compătimirii în spirit creștin, dincolo de bine și rău (« Jenseits von Gut und Böse »). Așadar, un soi de darwinism social ! Crima născută din aplicarea periculoasei sale idei, Rodion Raskolnikov și-o plătește cu prețul calvarului, trecînd prin flăcările purificatoare ale neîntreruptelor suferințe, care, conform preceptului evanghelic, duc la mîntuire, în timp ce Antichristul Zarathustra, nu cunoaște decît delirul perpetuu al unei învățături întunecate, al cărui preot straniu este. El disprețuiește din adîncul ființei sale răzvrătite « slăbiciunile » omenești cum ar fi mila, compătimirea, suferința, propovăduind nimicirea moralei, a credinței în forța divină și anunță apoteoza nihilismului.

Am insistat asupra acestui aspect, deoarece opera lui Nietzsche, ca și aceea a lui Feodor Dostoievski, intră masiv în sfera de interes a tinerilor scriitori de dinaintea primei conflagrații mondiale. În sufletul lor mistuit de dorul unui ideal de viață nou, aceste scrieri se interferează pînă la contopire. Expresioniștii preiau substanța rezultată din ambele « lecții », comune atît filozofului german, cît și romancierului rus: patosul criticii, spiritul de convertire, nihilismul și atracția misterioasă a demonismului radiat de suflete bîntuite de mari neliniști metafizice.

•

Rar program teoretic de după anul 1910, în care creația dostoievskiană, cu alaiul ei de umili, posedați și martiri, să nu fie indicată drept una dintre cele mai autentice oglindiri artistice ale epocii blestemate, atît de potrivnice omului. Spre deosebire de naturaliști și de neoromantici, care se apropie de scriitorul rus dintr-un unghi de înțelegere îngust, expresioniștii trăiesc cu o asemenea intensitate dramele din operele lor, încît se confundă cu ele înșile. Pe aceștia nu-i interesează doar simplele aspecte de critică socială, ci și cele cu caracter accentuat moralizator și mistic-religios. Explicația entuziastei apropieri de literatura lui Dostoievski o găsim în înclinația expresioniștilor spre cercetarea avidă a laturilor neobișnuite, misterioase ale vieții, cu scopul întemeiat de a vedea ce se



ascunde îndărătul lumii. Oare nu coboară ei în iad, revenind de atîtea ori cu privirile înspăimîntate sau înconjurați în nimbul suferinței? Prin Dostoievski li se relevă forțele demonice și absurde, ireale și fantastice care regizează spectacolul permanentei degradări umane. Astfel, în literatura și pictura nouă, Feodor Dostoievski, acest familiar al iadului pe care îl cunoscuse ca nimeni altul, dă impulsuri în direcția prospectării universului de viață apăsător, stăpînit de bestialitatea și nebunia civilizației industriale în plină expansiune, așa cum se înfățișa ea în Germania epocii wilhelmiene. Nu ne dăm seama în ce măsură îl influențase autorul *Posedaților* pe Georg Heym, dar poezia acestuia, vizionar-demonică, sumbră, cu tablouri de apocalipsă, constituie expresia tipică a momentului literar ilustrînd coșmarul orașului cu proletariatul și lumea sa umilă. Vizionară este și pictura lui Ludwig Meidner, în ale cărui lucrări, mistic-dostoievskiene, omul apare cu fața veșnic înspăimîntată de groaza sfîrșitului universal. Dostoievski poate fi considerat un adevărat preexpresionist, aidoma pictorului nordic Edvard Munch, care surprinde nu numai aspectele morbide ale vieții, ci și conflictele societății moderne, dramatica zbatere a omului prins în capcana forțelor demonice ivite parcă să-i imprime pe chip pecetea destinului tragic.

Tînăra generație de scriitori, care va impune curînd un stil specific, apt să descrie seismele sufletului omenesc, era fascinată de Dostoievski și pentru felul său de exprimare artistică, atît de insolită pe atunci. Ea sesizase în romanele acestuia forma haotică și scriitura nervoasă, vibrantă, ce rezulta din transfigurarea unor existențe cu suflete furtunoase, patetice sau exaltate, pururi zbuciumate de puternice chinuri lăuntrice. Eroul dostoievskian, controversat și măcinat de pasiuni, care își împinge existența pînă pe buza prăpastiei, o dată cu trecerea timpului, dobîndește în expresionism valoarea unui arhetip. Implicit, limbajul literaturii expresioniste primește trăsături patetice sau extatice — în măsura în care redă monologul artistului al cărui eu se vrea contopit cu întregul univers.

•

În direcția acelei literaturi de limbă germană, care reflectă la un nivel artistic superior haosul epocii, neliniștea, disperarea, simpatia pentru umili și lupta dintre « bine și rău », Georg Trakl este exponentul cel mai cunoscut. După credința sa — care coincide întru totul cu aceea a scriitorului rus[1] — « omenirea nu a fost niciodată mai decăzută ca acum ». O concluzie amară, dublată de certitudinea apropiatului dezastru total, deoarece în civilizația obsedată de «Umbra Evei, goană și bani înroșiți » (*Omenire*), « Toate drumurile duc în negru putregai » (*Grodek*). Poetul trăiește cu înfiorare perspectiva cataclismului, ale cărui semne le întîlnește pretutindeni în lumea cu fața desfigurată de cele mai întunecate vinovății. Ruina materială și morală, putregaiul și în cele din urmă moartea atotstăpînitoare, sînt inevitabile. În divina sa poezie, aceste realități dure sînt transfigurate în tablouri apăsătoare, ale căror contureîși sporesc atmosfera stranie ori de cîte ori apar sub lumina unui demonic nimb lunar. De la marginea haosului, Trakl invocă neîntrerupt, sub forme directe ori simbolice, suferința umană dar și puritatea sufletească a omului. Mahrholdt, unul dintre primii exegeți ai poetului damnat, afirmă pe bună dreptate: « Prin dragostea sa el e viu în bolnavi și în orbi, în idioți și în schilozi, în copile și în mame, în îndrăgostiți visînd și în bătrîni despărțiți: prin el se oglindește întreaga suferință umană »[2].

---

[1] « În secolul nostru . . . totul este putred », spune Dostoievski.
[2] « Erinnerung an Georg Trakl », Otto Müller Verlag, 1959.

Asupra lui Georg Trakl, autorul *Posedaților* și al *Fraților Karamazov* exercitase din adolescență încă o atracție puțin obișnuită. Fără a exagera, putem spune că pentru poetul salzburghez, opera lui Dostoievski era cartea de căpătîi, Biblia sau — de ce nu? — o oglindă în care, privindu-se, vedea de fapt, chipul lui Alioșa Karamazov, Raskolnikov și mai cu seamă pe cel al prințului Mîșkin, sfîntul între necredincioși și înțeleptul printre nebuni și proști. Consemnarea unei discuții pe care poetul o purtase în cercul unor prieteni din Innsbruck, ni-l arată pe acesta vorbind cu adîncă emoție despre scriitorul martir și personaje exemplare ca Alioșa Karamazov și Sonia Marmeladova. Cu puține luni înainte de a-și pune capăt zilelor, după ce epuizase demult ultimele resurse financiare necesare pentru procuratul alcoolului și a drogurilor, Trakl și-a lichidat biblioteca, dar ultimele cărți vîndute fuseseră cele purtînd pe copertă numele romancierului rus. De-a lungul anilor, Dostoievski i-a adîncit felul de a gîndi viața, concepția despre ea, care fusese întemeiată de la început pe bazele unei etici creștine. După ce a căzut victimă incestului, poetul a trăit permanent sentimentul culpabilității, făcîndu-se cunoscut ca « mag al vinovăției » (Emil Barth). Căutînd cu înfrigurare o cale a absolvirii de păcat, a ajuns curînd la convingerea că poate ajunge la mîntuire prin suferință și autojertfire. Aidoma unui erou din paginile lui Dostoievski care, după ce soarbe din otrava neagră a păcatului, încearcă să se purifice, pe de o parte luptînd împotriva titanicelor forțe ale răului, pe de alta, purtîndu-și pretutindeni crucea. Și-ntr-adevăr, în cursul tristei sale existențe, el nu făcuse altceva decît să străbată cu inima însîngerată drumul calvarului, simțind cum « Domol în suflet se ridică crucea », auzind însă și « Dulcele cînt al învierii ». Părintele său întru suferință, omul chinuit de boală și nesfîrșite împilări materiale, Feodor Dostoievski, îl educase în spiritul smeritei dragoste pentru umili și dezmoșteniții soartei din orașul în care « Umanitatea mai tăcută sîngerează în liniște » (*Celor amuțiți*). Poetul frecventa cîrciumile periferice pentru a se întreține cu nevoiașii, cărora le asculta bucuriile și necazurile. Spre miezul nopții revenea în cafenelele elegante, unde putea fi zărit cum îi scruta pe cei din jur cu priviri demonice, « criminale », și gata să se ia la harță cu primul ieșit în cale. Era notorie adînca sa compasiune pentru o bătrînă prostituată pe care o vizita deseori interesîndu-se de viața-i amară. Zăbovind împreună în fața vinului, îi vorbea ore în șir, pînă cădea într-o tăcere religioasă, reflectînd asupra marilor drame și mizerii ale vieții. Asistînd întîmplător la tentativa uciderii unui cîine, fuge în munții din apropiere, unde prietenii îl întîlnesc cuprins de febră și groază. E ușor de presupus fiorul cu care citise și recitise în *Crimă și pedeapsă* coșmarul lui Raskolnikov în care « niște mujici zdraveni, beți morți », în frunte cu Mikolka, se distrează ucigînd în bătăi o biată mîrțoagă. Fire susceptibilă, irascibil pînă la agresivitate, paradoxal ca un autentic erou dostoievskian, Trakl devenea răbdător și de o neobișnuită bunătate în prezența « oamenilor simpli sau a copiilor ». Inutil să mai amintim importanța pe care Dostoievski o acorda în scrierile sale copilului, creatura nevinovată, nepervertită încă de duhul răului din lume. În prostituată vedea ființa « năpăstuită și ofensată » de societatea în care se aude mereu și mereu « rîsul respingător al aurului » (*Celor amuțiți*). Celebrele sale poeme *Sonia* (al cărui model indiscutabil este Sonia Marmeladova) și *Afra* (figură inspirată după o legendă din Évul-mediu, potrivit căreia prostituata Afra din Augsburg, convertită la credință de doi călugări își transformă bordelul în mînăstire), simbolizează spiritul de sacrificiu și puritatea morală. Ambele siluete, fin caligrafiate, desprinse parcă din vitralii blînd luminate, poartă aură creștină, de Madonă. Versurile sugerează mîntuirea, liniștea odihnei după drumuri cu spini.

Dimensiunile influenței lui Dostoievski asupra poetului austriac ni se par insuficient cercetate. Printre altele, rămîn pînă azi nesesizate numeroase motive și figurații ce trec direct din opera romancierului rus în versurile trakliene. Nu este aici locul să insistăm asupra lor, întrucît ele comportă obiectul unui studiu special. Dar ținem să amintim o foarte interesantă observație a germanistului Reinhold Grimm[1], asupra poemului *Cîntecul lui Kaspar Hauser* (personaj istoric, devenit în literatură sinonim omului persecutat de soartă). În aceste versuri, scena urmăririi lui Kaspar Hauser de către ucigași, nu concordă cu versiunea reală, ci prezintă « o situație identică din romanul lui Dostoievski, *Idiotul*, în care Rogojin îl pîndește pe Mîșkin în culoarul casei scufundate în penumbrele serii ». Iată și versurile, scoase din context, menite să sublinieze aserțiunea lui Grimm: « Casa și grădina în amurg a oamenilor albi / Iar ucigașul se afla pe urmele sale. . . Privea zăpada căzînd pe crengile desfrunzite / Și-n coridorul asfințit umbra ucigașului. » Același, trage concluzia, că « amîndoi, Hauser și Mîșkin simbolizează existența însingurată în lumea oamenilor ». Se știe că Trakl însuși s-a declarat un Kaspar Hauser. Faptul că în poemul *Cîntecul lui Kaspar Hauser* e invocat și Mîșkin — sub o formă desigur voalată — denotă că poetul se confundase și cu această preasfîntă zămislire dostoievskiană.

Dacă am insistat asupra tangențelor dostoievskiene în opera lui Trakl, am făcut-o gîndindu-ne că însăși existența fizică și morală a poetului se asimilează perfect în universul romancierului rus. Sfîrșitul acestei existențe în cadrul tragic al războiului, sinuciderea sa ca un ultim gest de revoltă în fața răului invincibil, dobîndește o semnificație pur dostoievskiană. Să nu uităm că gestul disperat urmează unei perioade de sacrificiu dus pînă la uitare de sine, cînd poetul aplica practic principiul autojertfirii, principiu ce decurge din convingerea, și aceasta dostoievskiană, că fiecare om este responsabil pentru destinul și suferința celorlalți.

●

Georg Trakl (ca de altfel și Georg Heym, Ernst Stadler, Gottfried Benn sau Albert Ehrenstein) ilustrează începuturile expresionismului, perioada sa « romantică ». Reprezentanții momentului sînt cu toții vizionari ai amurgului, lirica lor exprimă teama omului, chinurile sale fără margini într-o luptă de Laokoon înlănțuit. Aceștia sînt convinși că epoca lor, lipsită de orice credință sau ideal, se află în ajunul unei catastrofe cosmice, care va fi concretizată prin declanșarea războiului mondial. « În atitudinea de bază a poeziei lor poate fi văzută. . . o înrudire apropiată de Kafka, dar și de autori mai în vîrstă, cum ar fi Dostoievski și Strindberg »[2]. Treptat însă a apărut o altă tendință, care va găsi numeroși adepți mai cu seamă după anul 1915. Poeții — cărora li se adaugă și o serie de dramaturgi, întrucît începe să se dezvolte și un important teatru expresionist — își pun acum problema salvării omului și a umanității, în general. Eroul unei piese, *Der Retter* (Salvatorul), de Hasenclever, cade în genunchi « rugîndu-l pe Dumnezeu să-i arate calea prin care poate fi salvată omenirea » (W.H. Sokel)[3]. Iar Reinhold Sorge, dorește ca fiecare piesă pe care o scrie să fie pentru năpăstuiții soartei « o biserică, o școală ». Partizanii celei de a doua faze a expresionismului, spre deosebire de crainicii amurgului, nihiliști în fond, sînt, aproape fără excepție, antinietzscheeni. Ei propovăduiesc ideea transformării lumii pe

---

[1] *Georg Trakls verhältnis zu Rimbaud*, « Germanisch-Romanische Monatsschrift », BD 9, 1959.
[2] Paul Raabe, *Das Ende des Expressionismus*, Ein Vortrag, 1966.
[3] Op. cit.

cale educativă, transformare ce trebuie să înceapă printr-un proces de remodelare a sufletului omenesc. Literatura lor se adresează omului cu un glas mesianic şi patetic caligrafiindu-i numele cu majuscule. Această perioadă (avînd « melodie principală umanitatea » — Kurt Pinthus) e dominată de o foarte puternică religiozitate, în care tonurile blîndeţii se amestecă cu cele ale extazului. Asemenea lui Dostoievski, a cărui mistică s-a revărsat printre aceşti scriitori asemenea unui val de lumină dogoritoare, ei proclamă « principiul frăţiei », dragostea universală, etica pură, nealterată de civilizaţia maşinismului. Cîteva din izvoarele care le adapă necontenit credinţa sînt învăţăturile creştinismului primitiv, luate uneori direct din operele pravoslavnicului Dostoievski. Vocabularul lor de bază este compus din cuvinte ca: toleranţă, bunătate, caritate, autojertfire, compasiune, smerenie, umilinţă. Sînt cuvinte-instrument cu ajutorul cărora teoretizează sau invocă necesitatea impunerii virtuţilor etice imperios necesare pentru ameliorarea tuturor relelor de pe suprafaţa pămîntului. Apelativul de « frate », deseori întîlnit în scrierile dostoievskiene, apare acum cu o foarte mare frecvenţă. În fruntea eşalonului de poeţi ai « înfrăţirii umane » se află Franz Werfel, un artist evlavios, care s-a îmbibat de concepţia de viaţă dostoievskiană. Multe din poemele sale imnice, de monolog transcendental (dar şi de coloratură imediat umanitaristică) dau întregii grupări expresioniste de care vorbim semnele de recunoaştere distinctivă, cum ar fi bunăoară acest vers: « O, singura-mi dorinţă, e, omule, să-ţi fiu frate ».

Pînă spre sfîrşitul războiului este cîntat şi proslăvit omul simplu, în ipostaza proletarului, a deţinutului, a prostituatei şi a servitoarei, într-un cuvînt, a omului exploatat. Pentru creatorul expresionist, « lumea este un imens spital şi azil al săracilor, şi pînă şi aceia care par fericiţi, poartă în inimă teama şi chinul » (W.H. Sokel),[1] « el vede omenescul în prostituată, zeiescul în fabrică » (B.S. Meyers)[2]. Artistul suferă fără margini pentru destinul amar al obidiţilor, şi se declară gata să abdice de la privilegiile sale materiale şi spirituale. În concordanţă cu concepţia dostoievskiană, el nutreşte convingerea fermă că « omul îşi merită fericirea prin suferinţă ». Devine o permanentă obsesie părerea că morala poate fi revitalizată pe calea « mîntuirii prin suferinţă », lumea transformîndu-se astfel într-un adevărat Eden terestru. Morala omului nou o anunţă Georg Kaiser într-un şir de piese, dintre care se distinge în primul rînd *Die Bürger vor Calais*, capodopera teatrului expresionist. Exemplul « autojertfirii » lui Eustasche, care se sinucide pentru fericirea colectivităţii, devine motivul de bază al dramelor scrise în aceşti ani deosebit de productivi pe plan artistic. El este convingător exprimat şi în piesele lui Ernst Barlach (care trebuie considerat şi un foarte important scriitor) sau în unele proze quasi-expresioniste de Jakob Wassermann. Un ideal de viaţă identic, evident abstract şi utopic, cultivaseră din plin şi artiştii plastici de la binecunoscuta grupare « Die Brücke » (Holde, Heckel, Kirchner, Rotluff, Pechstein etc.). Aidoma scriitorilor, ei erau animaţi de ideea instaurării unei comuniuni umane bazate pe principiul egalităţii sociale şi al iubirii între oameni în spirit creştin. Pilda « autojertfirii » lui Van Gogh — gest tipic dostoievskian ! — li se părea dintre cele mai mişcătoare şi o considerau demnă de urmat. Înrîurirea lui Dostoievski asupra artiştilor de la « Die Brücke » a fost puternică şi foarte rodnică. Nemijlocitul lor contact cu opera scriitorului a imprimat creaţiilor semnate de ei o atmosferă apăsătoare, demonică, dar şi una de extaz religios, în care omul se înfăţişează în chip de Christ ţintuit pe

---

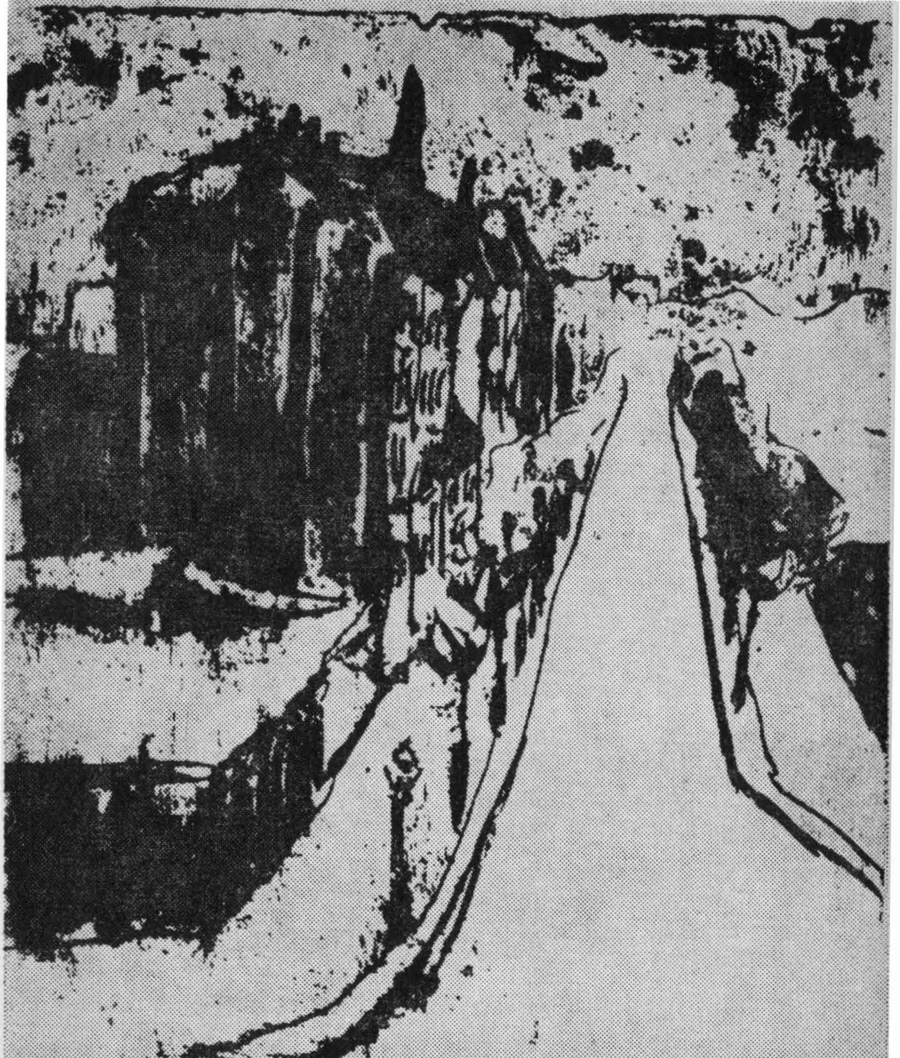
[1] op. cit
[2] *Die Malerei des Expressionismus*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln.

cruce. Personajele care le compun universul artistic sînt îndeobşte umilii, cei azvîrliţi la marginea societăţii. Ernst Barlach, sintetizează la un înalt nivel artistic această mare simpatie pentru oamenii simpli. Omul său apare într-o postură suferindă, chinuită, trăind teama animalică dar şi beatitudinea mîntuirii venite în urma contactului cu divinitatea. Barlach vizitase în anul 1906 Rusia, unde s-a interesat îndeaproape de vechea credinţă ortodoxă. Aşa se şi explică faptul că în originala sa operă sînt conjugate trăsături plastice ale goticului şi barocului german cu viziuni de extaz specific misticei slave, toate acestea subsumate unui crez artistic profund umanist.

Tipul uman care încarnează la modul ideal mesianismul « autojertfirii » şi al « smereniei », pentru expresionism îl constituie prostituata. Fără îndoială, prezenţa ei în operele literare nu o întîlnim pentru prima oară. E suficient, să ne întoarcem privirile spre romanul secolului al XIX-lea, şi o vom descoperi în descrieri îndeobşte recunoscute ca realizări clasice. Naturalismul o pune într-o lumină nouă, prezentînd-o drept un produs uman caracteristic societăţii exploatatoare. Ori de cîte ori se vorbeşte despre ea, cititorului i se cere înţelegere şi milă pentru cea mai nefericită creatură de pe pămînt. Prin *Nana*, Zola impusese definitiv în literatura universală figura prostituatei. În cadrul operelor expresioniste, ea ocupă un loc aparte avînd o funcţie absolut simbolică, deoarece însumează suferinţa întregii umanităţi. Arhetipul îl creease Dostoievski, prin Sonia Marmeladova, fiinţa smerită şi blajină, femeia cu trăsături angelice, care îşi sacrificase fericirea, tinereţea, pentru a-şi ajuta familia muritoare de foame. Într-o scenă memorabilă, Rodion Raskolnikov « se pleacă pînă la pămînt şi-i sărută piciorul ». La întrebarea Soniei asupra acestui nemaipomenit gest, tînărul student căzut în transă răspunde: « Nu m-am plecat în faţa ta, ci în faţa întregii suferinţe umane »... Sub semnul acestei replici, care poate constitui unul din motto-urile expresionismului, sînt zămislite numeroase personaje care iau drept punct de plecare figura Soniei. În pasajele anterioare, am sugerat cîteva din atributele morale ce alcătuiesc profilul prostituatei în poezia trakliană. Într-o variantă foarte apropiată, cu descrieri mai directe însă, specifice poeziei « prozaice », ni se relevă silueta acesteia într-un frumos poem, *Prostituata* de Ernst Stadler. Şi în cazul de faţă avem de a face cu o viziune creştină, atît de clar exprimată mai cu seama în versurile finale, de apoteoză, care anunţă « învierea şi nunta ». În romane (ca de exemplu la Hans Johst, un scriitor care, din păcate, şi-a trădat etica abandonîndu-se carierei politice naziste), sau în teatrul lui Paul Kornfeld, prostituata, indiferent de situaţiile întîlnite, încorporează întotdeauna ideea dostoievskiană de sacrificiu. Ei i se împrumută ceva din viaţa şi pildele lui Isus Christos, a sfîntului care pătimeşte pentru oameni, îndură în tăcere umilinţa şi în cele din urmă se purifică prin flăcările iadului de pe pămînt. În acest sens trebuie amintită piesa lui Georg Kaiser, *Der Brand im Opernhaus* (Focul din clădirea operei), în care două prostituate se transformă în femei sacre.

•

Am creionat numai cîteva din evidentele aspecte ale influenţei lui Dostoievski asupra mişcării artistice germane dintre anii 1910—1925. Este, după cîte ştim, prima încercare de acest fel. Un studiu mai amplu ar revela şi alte corespondenţe — literare, filozofice şi stilistice — existente între operele genialului scriitor rus şi fluviul de scrieri ieşite de sub condeiele înfrigurate ale unei generaţii atît de zbuciumate şi nefericite cum a fost aceea a expresioniştilor din Germania imperială de odinioară.



Sonia

Revine seara în grădini bătrîne;
viața Soniei, albastră liniște.
Drumul păsărilor sălbatice;
pom golaș în toamnă și liniște.

Floarea-soarelui suav închinată
peste viața Soniei, dalbă.
Roșie rană, nicicînd arătată,
pîlpîi viață în odăile sumbre,

unde sună albastrele clopote;
pasul Soniei și suavă liniște.
Animal muribund salută pierind,
pom golaș în toamnă și liniște.

Soare de zile vechi luminează
peste sprîncenele Soniei, dalbe,
zăpadă, în obraji umezind
și sălbăticia sprîncenelor sale.

Afra

Copil cu părul brun. Rugăciunea și aminul
întunecă liniștit răcoarea de seară și surîsul
Afrei, purpură în ramele de galbene flori-
ale-soarelui, teamă și zăduf cenușiu.

Înfășurat în mantie albastră, pe vremuri
călugărul o vedea cu evlavie zugrăvită-n vitralii;
chip luminos, încă-l urmează-n dureri,
cînd stelele ei nălucesc în sîngele lui.

Sfîrşit de toamnă; şi tăcerile socului.
Fruntea atinge albastra mişcare a apei,
o aspră năframă întinsă pe-o targă.

Fructe putrezite se desprind de pe crengi;
de nespus e curgerea păsărilor, întîlnire
cu muribunzi; apoi urmează anii cerniţi.

ERNST STADLER

Prostituata

Lunecasem parcă din braţele Domnului în braţele lumii:
Stăruia încă mîngîierea mîinilor sale
ce-mi învolburaseră sînii, îi stăruia
şi spada iubirii, acea care grea de plăcere
îmi pătrunsese-n trup vătămîndu-l,
şi zăbovind voluptuoasă coborî în beznele sîngelui,
cînd iată că trupul acesta, îmbiat tuturor
se şi culcase printre perne sărace.
Şi ori de cîte ori mă îngropam sub fiori
lui îi dăruiam pîntecul meu.
Şi-n clipa cînd lumea mă lovea cu nemiloase cuvinte
chin luminos se înălţa
iar ţinta încercării lucea în mari depărtări.
Rînceda hrană primită
cu ocară şi scîrbă era binecuvîntata cuminicătură
pe care gura o lua din blîndele-i mîini,
şi fiecare plăcere era răcorită în sîngele rănilor
sale adînci,
fiecare durere, spălată de scînteile dragostei sfinte.
Din pivniţi, din tavernele porturilor şi din ascunsele
străzi cu bordeluri —
acolo unde sufletul parcă desprins, rătăceşte
între carne şi vis —
a şi început să rasără primăvărateca voce
chemînd la înviere şi nuntă.

În româneşte de PETRE STOICA

OSCAR KOKOSCHKA: Ucigaş, Speranţa femeilor (III) (1908) ▶

ALBERT CAMUS

POSEDAȚII

Piesă în trei părţi
adaptare
după romanul
lui DOSTOIEVSKI

(aprilie 1959)

Posedaţii înseamnă pentru mine una dintre cele patru sau cinci opere pe care le aşez deasupra tuturor celorlalte. Pot spune că m-am format şi m-am hrănit din ea în mai multe privinţe. În tot cazul de aproape douăzeci de ani mă bate gîndul să-i văd personajele pe scenă. Ele nu au numai statura personajelor dramatice, ci şi portul, exploziile, mişcarea lor rapidă şi deconcertantă. De altfel, Dostoievski are, în romanele sale, o tehnică teatrală: foloseşte dialogurile, cu cîteva indicaţii de loc şi de mişcare. Omul de teatru, fie că e actor, regizor sau autor, află totdeauna de la el toate datele de care are nevoie.

Iată astăzi *Posedaţii* pe scenă. Pentru a-i aduce aici a fost nevoie de mai mulţi ani de muncă îndîrjită. Şi totuşi cunosc şi măsor tot ceea ce desparte piesa de acest prodigios roman ! Am încercat doar să urmez ritmul profund al cărţii şi să merg, ca şi ea, de la comedia satirică la dramă, apoi la tragedie. Acest lucru se poate spune şi despre text şi despre spectacol, care porneşte de la un anume realism, ca să ajungă la o stilizare tragică. În ce priveşte restul am încercat, în vîltoarea acestei lumi nemăsurate, sucite, nesăţioase, pline de izbucniri şi de violenţe, să nu pierd firul de suferinţă şi de duioşie care face din universul lui Dostoievski un univers apropiat fiecăruia dintre noi. Creaturile lui Dostoievski, acum o ştim bine, nu sînt nici stranii, nici absurde. Ele seamănă cu noi, avem aceeaşi inimă. Şi dacă *Posedaţii* reprezintă o carte profetică, nu este numai pentru că vesteşte nihilismul nostru, ci şi pentru că aduce în scenă suflete sfîşiate sau moarte, incapabile să iubească şi suferind că nu o pot face, voind şi neputînd crede, adică tocmai acelea care populează astăzi societatea şi lumea noastră spirituală. Subiectul acestei opere este tot atît de bine uciderea lui Şatov (inspirată dintr-un fapt real: asasinarea studentului Ivanov de către nihilistul Neceaiev), cît şi aventura spirituală şi moartea lui Stavroghin, erou contemporan. Deci astăzi este adusă pe scenă nu numai una dintre capodoperele literaturii universale, ci şi o operă de actualitate.

ALBERT CAMUS

N.B. Adaptarea *Posedaţilor* a fost făcută reincorporînd în cuprinsul lucrării spovedania lui Stavroghin (care n-a fost publicată din motive de cenzură, dar al cărei loc în povestire îl cunoaştem) şi folosind anumite pagini care alcătuiesc *Carnetele Posedaţilor*, ţinute de autor în timpul perioadei de creaţie.

Nu citiți aceste rînduri decît dacă ați venit cu întîrziere

REZUMATUL PRIMELOR TABLOURI

I

Într-un mic orășel de provincie trăiește preaidealistul Stepan Trofimovici Verhovenski, prieten al Occidentului dreptății și progresului.

La drept vorbind trăiește oarecum ca un parazit în casa generălesei Varvara Petrovna Stavroghin, după ce a fost preceptorul fiului ei, Nicolas. Nicolas s-a dus să stea la Petersburg. Zvonuri tulburătoare circulă pe seama purtării și moralității lui. Stepan, care și-a expediat propriul său fiu în străinătate, l-a uitat acolo.

La ridicarea cortinei, Stepan și prietenul său Grigoreiev joacă o partidă de cărți. Varvara intră să-i împărtășească lui Stepan vestea că fiul ei se întoarce acasă și că plănuiește să-l însoare cu Liza Drozdov, care în clipa de față călătorește în Elveția, împreună cu mama ei și Dașa, pupila Varvarei Stavroghin. Varvara părăsește salonul în care intră pe rînd prietenii lui Stepan, la reuniunea obișnuită. Printre aceștia domnul Gaganov și Ivan Șatov, fratele Dașei. Fiecare vorbește cu patimă despre libertate, dreptate și viitor. De asemenea fiecare bea zdravăn și fumează țigările Varvarei, oferite cu generozitate de Stepan. Varvara intră anunțînd sosirea fiului ei. Toți se bucură că îl vor vedea pe acest om misterios.

Cu toate acestea prezența lui Nicolas crează o indispoziție generală. Nici Liputin, nici Varvara nu pot să învioreze conversația. După o tăcere destul de lungă, Nicolas îl insultă pe domnul Gaganov.

II

În urma acestui incident Nicolas pleacă din nou în călătorie. Stă cîtăvă vreme în Elveția, unde le întîlnește pe doamnele Drozdov și pe Dașa Șatov. Amiciția dintre Liza și Nicolas se răcește. Prascovia îi dă să înțeleagă Varvarei că Dașa ar fi avut o intrigă amoroasă cu Nicolas. Atunci Varvara vrea s-o mărite pe Dașa cu Stepan Trofimovici, care acceptă din plictis, deși bănuie că i se cere să acopere astfel păcatele altuia.

III

Ne aflăm în salonul proprietăresei Filipov, care închiriază odăi unor personaje ciudate printre care inginerul Kirilov, Șatov și mai cu seamă

căpitanul Lebiadkin și sora lui, nebună și infirmă, Maria Timofeievna. Kirilov îi explică lui Grigoreiev că trebuie să te omori pentru a dovedi că omul este liber.

După plecarea lui Kirilov, Șatov îi spune lui Grigoreiev că Stavroghin a fost iubitul nevestei lui. Apoi intră Liza, care vine să-i ceară lui Șatov să lucreze la o carte. De fapt ea a venit s-o vadă pe Maria, sora căpitanului Lebiadkin, ale cărei relații misterioase cu Nicolas o neliniștesc. Șatov refuză lucrarea propusă și o roagă pe Liza să plece.

Apare Maria. Îi vorbește lui Șatov despre prințul ei, pe care îl așteaptă și de care se crede iubită. Intervine Lebiadkin, beat ca de obicei și care, pentru a se apăra, pretinde că va face o destăinuire extraordinară. Va spune a cui soție este Maria. Dar tabloul se încheie înainte de a apuca să facă dezvăluirea.

IV

Salonul generălesei. Intră Varvara, Prascovia, apoi Liza și Maria, care s-a aruncat la picioarele Varvarei la ieșirea din biserică. Varvara și Prascovia primesc de cîtva timp niște scrisori anonime, în care se afirmă că această nebună ar fi soția legitimă a lui Nicolas. Intră Lebiadkin, care vine să-și caute sora, rostind cuvinte enigmatice. Este anunțat Nicolas: toți se întorc spre ușă. Apare însă Pierre Verhovenski, fiul lui Stepan, întors din străinătate. Apoi sosește într-adevăr Nicolas, care o conduce pe Maria acasă, cu blîndețe și duioșie, spunînd în același timp: « Știi bine că nu sînt soțul dumitale. »

Pierre le povestește că este vorba de o neînțelegere. Nicolas se întoarce. O felicită pe Dașa pentru căsătorie. Șatov îl pălmuiește pe Nicolas, care nu răspunde și iese. Atunci Liza, cu obrajii scăldați în lacrimi, îi declară lui Maurice Nicolaievici, adoratorul ei, că îl va lua de bărbat.

Cum se va răzbuna Nicolas pe Șatov? Ce îl leagă de Maria, de Dașa, de Liza? Cine este ciudatul Pierre Verhovenski? Iată ce vom afla în celelalte tablouri.

Vom descoperi înspăimîntătoarele planuri ale lui Pierre, vrerea lui Kirilov de a se sinucide, adevărul despre legătura dintre Maria și Nicolas.

Cu ajutorul ocnașului evadat, Fedka, și al episcopului Tihon, drama care s-a închegat din comedie se va termina în flăcările tragediei.

(Text scris de Albert Camus, inserat în program, dar nesemnat de autor.)

PARTEA A DOUA

TABLOUL AL PAISPREZECELEA

Chilia lui Tihon, la mănăstirea Fecioarei. Tihon și Stavroghin, în picioare.

STAVROGHIN: Mama ți-a spus că sînt nebun?

TIHON: Nu. Nu mi-a vorbit despre dumneata chiar ca despre un nebun. Mi-a vorbit însă de niște palme pe care le-ai primit și de un duel... *(Se așază, gemînd.)*

STAVROGHIN: Ești bolnav?

TIHON: Mă dor tare picioarele. Și dorm prost.

STAVROGHIN: Vrei să plec? *(Se îndreaptă spre ușă.)*

TIHON: Nu. Șezi! *(Stavroghin se așază, cu pălăria în mînă, într-o atitudine de om de lume. Dar se vede că răsuflă greu.)* Și dumneata pari bolnav.

STAVROGHIN *(în același chip)*: Chiar și sînt. Știi, am niște vedenii. Văd adesea, sau simt, lîngă mine, un fel de făptură batjocoritoare, rea, cu judecată, care ia felurite înfățișări. Dar e mereu aceeași făptură și mă scoate din minți. Ar trebui să consult un medic.

TIHON: Da. Fă-o.

STAVROGHIN: Nu, este inutil. Știu despre ce este vorba. Cum de altfel știi și dumneata.

TIHON: Te gîndești la diavol?

STAVROGHIN: Da. Crezi în el, nu-i așa? Un om cu ocupația dumitale e obligat să creadă în el.

TIHON: Voiam să spun că în cazul acesta poate fi vorba mai degrabă despre o boală.

STAVROGHIN: După cîte văd, ești sceptic. Cel puțin crezi în Dumnezeu?

TIHON: Cred în Dumnezeu.

STAVROGHIN: Stă scris: « Dacă ai credință, poruncește muntelui să umble, și ți se va supune. » Poți pune în mișcare un munte?

TIHON: Poate. Cu ajutorul lui Dumnezeu.

STAVROGHIN: De ce poate? Dacă crezi, ar trebui să spui da.

TIHON: Credința mea nu este desăvîrșită.

STAVROGHIN: Nu mai spune, cu atît mai rău. Știi răspunsul dat de un episcop? Un barbar, care ucidea toți creștinii întîlniți în cale, îi puse jungherul în beregată și-l întrebă dacă crede în Dumnezeu. « Foarte puțin, foarte puțin », îi răspunse episcopul. N-a fost demn, nu-i așa?

TIHON: Credința lui nu era desăvîrșită.

STAVROGHIN *(zîmbind)*: Da, da. Însă după mine credința ori e desăvîrșită, ori nu e deloc. Iată de ce sînt ateu.

TIHON: Ateul desăvîrșit este mai demn de cinste decît indiferentul. El stă pe ultima treaptă premergătoare credinței desăvîrșite.

STAVROGHIN: Știu. Îți amintești fragmentul din Apocalips despre cei încropiți?

TIHON: Da. « Știu lucrurile tale, că nu ești nici rece, nici fierbinte. O, dacă ai fi rece sau fierbinte! Astfel, fiindcă ești încropit, am să te vărs din gura mea. Pentru că zici... »

STAVROGHIN: Destul. *(Tace, apoi fără să-l privească)* Știi te iubesc mult.

TIHON *(șoptit)*: Și eu. *(Tăcere destul de lungă. Atingînd cu degetul cotul lui Stavroghin)* Nu fii supărat.

STAVROGHIN *(tresare)*: Cum de-ai știut... *(Își reia tonul obișnuit.)* Da, pe cuvîntul meu, eram supărat fiindcă îți spusesem că te iubesc.

TIHON *(ferm)*: Nu mai fii supărat şi spune-mi totul.

STAVROGHIN: Eşti sigur deci că am venit cu un gînd anume.

TIHON *(privind în jos)*: Ţi-am citit pe chip cînd ai intrat.

Stavroghin este palid, mîinile îi tremură. Apoi scoate nişte foi de hîrtie din buzunar.

STAVROGHIN: Bine. Iată. Am scris o povestire despre mine şi am de gînd s-o înfăţişez lumii. Ceea ce s-ar putea să-mi spui nu-mi va clinti cu nimic hotărîrea. Totuşi aş vrea să fii primul care va cunoaşte această istorisire şi am să ţi-o spun. *(Tihon dă încet din cap, de sus în jos)*. Astupă-ţi urechile. Dă-mi cuvîntul că nu vei asculta şi-am să vorbesc. *(Tihon nu răspunde.)* Între 1861 şi 1863 am trăit la Petersburg într-o destrăbălare în care nu găseam nici o plăcere. Îmi duceam viaţa împreună cu nişte camarazi nihilişti care mă adorau din pricina pungii mele cu bani. Mă plictiseam cumplit. În aşa hal încît aş fi putut să mă spînzur. *(Tihon nu spune nimic.)* Aveam trei case.

TIHON: Trei?

STAVROGHIN: Da. Una, unde o instalasem pe Maria Lebiadkin care a devenit soţia mea legitimă. Şi altele două unde mă întîlneam cu ibovnicele mele. Una dintre case o închiriasem de la nişte mici burghezi care ocupau restul odăilor şi lucrau în tîrg. Rămîneam deci singur, destul de des, cu fetiţa lor de doisprezece ani, Matrioşa. *(Se opreşte.)*

TIHON: Vrei să povesteşti mai departe, sau să te opreşti?

STAVROGHIN: Voi povesti mai departe. Era un copil extrem de blînd şi de liniştit, cu obrazul alb, palid, plin de pistrui. Într-o zi nu-mi găseam briceagul. M-am plîns proprietăresei care îşi acuză fiica şi o bătu pînă la sînge, în faţa mea. Seara mi-am găsit briceagul în cutele plăpumii. L-am vîrît în buzunarul hainei, şi, ieşind, l-am aruncat în stradă, ca nimeni să nu ştie nimic. După trei zile m-am întors în casa Matrioşei. *(Se opreşte.)*

TIHON: Ai stat de vorbă cu părinţii ei?

STAVROGHIN: Nu. Nu erau acasă. Matrioşa era singură.

TIHON: Ah!

STAVROGHIN: Da, singură. Şedea într-un colţ, pe un scăunel, cu spatele la mine. Am stat multă vreme şi am cercetat-o, din odaia mea. Deodată prinse să cînte încet, foarte încet. Inima începu să mi se zbată cu putere. Mă ridicai şi mă apropiai tiptil de Matrioşa. Mă aşezai în tăcere lîngă ea, pe duşumea. Ea se sperie şi se ridică brusc în picioare. O prinsei de-o mînă şi i-o sărutai; rîse ca un copil, o îndemnai să se aşeze la loc, dar se ridică iarăşi, înspăimîntată. Îi sărutai din nou mîna. O luai pe genunchi. Se dădu înapoi şi zîmbi. Rîsei şi eu. Atunci îşi aruncă braţele în jurul gîtului meu şi mă sărută... *(Se opreşte. Tihon îl priveşte. Stavroghin îi înfruntă privirea, apoi, arătînd o foaie albă)*: Aici, în povestirea mea, am lăsat un spaţiu alb.

TIHON: Ai de gînd să-mi spui urmarea?

STAVROGHIN *(rîzînd încurcat, cu chipul chinuit)*: Nu, nu. Mai tîrziu. Cînd vei fi demn de asta... *(Tihon îl priveşte.)* Dar nu s-a întîmplat absolut nimic, ce-ţi trece prin minte? Absolut nimic... Ştii, ar fi mai bine dacă nu m-ai privi. *(Încet)* Şi nu-mi pune răbdarea la încercare. *(Tihon îşi pleacă privirea.)* Cînd m-am întors după două zile, de îndată ce mă văzu, Matrioşa o zbughi în cealaltă odaie. Mi-am putut însă da seama că nu-i spusese nimic maică-sii. Totuşi mi-era teamă. În tot timpul acela mi-a fost îngrozitor de frică să nu spună ceva. În sfîrşit, într-o zi, înainte de a ne lăsa singuri, maică-sa îmi spuse că fetiţa căzuse la pat şi avea friguri. Am rămas în odaia mea, şezînd nemişcat pe un scaun şi privind, în odaia cealaltă, patul ei învăluit în umbră. După un

ceas, ea se mişcă. Ieşi din umbră. Arăta foarte slăbită în cămăşuţa de noapte. Veni pînă în pragul camerei mele şi, de acolo, dînd din cap, mă ameninţă cu pumnul ei plăpînd. Apoi o luă la fugă. O auzeam cum aleargă pe prispa interioară a casei. Mă ridicai şi o văzui că dispare într-o magazie unde se ţineau lemnele. Ştiam ce-avea de gînd să facă şi mă străduii să aştept douăzeci de minute. Îmi amintesc că pe o muşcată de lîngă mine se căţăra încet un păianjen mic şi roşu. După ce se scurseră cele douăzeci de minute, îmi impusei să mai aştept încă un sfert de ceas. Apoi, ieşind, privii printr-o crăpătură înăuntrul magaziei. Matrioşa se spînzurase. Plecai şi, toată seara, jucai cărţi, cu simţămîntul că sînt eliberat.

TIHON: Eliberat?

STAVROGHIN *(schimbînd tonul)*: Da. În acelaşi timp însă ştiam că simţămîntul acesta se bizuia pe o laşitate infamă şi că niciodată, niciodată nu mă voi mai putea simţi nobil, nici pe-acest pămînt, nici într-o altă viaţă, niciodată . . .

TIHON: De aceea te-ai purtat aici într-un fel atît de ciudat?

STAVROGHIN: Da. Aş fi vrut să mă omor. Dar n-aveam curajul s-o fac. Atunci mi-am bătut joc de viaţa mea în chipul cel mai nătîng cu putinţă. Am dus o viaţă ironică. Mi s-a părut că ar fi o idee straşnică, foarte idioată, să mă căsătoresc cu o nebună, o infirmă pe care am făcut-o soţia mea. Am primit chiar să mă bat într-un duel, dar n-am tras, în speranţa că voi fi ucis prosteşte. Ce să mai lungesc vorba, am luat asupră-mi cele mai grele poveri, în acelaşi timp necrezînd în ele. Dar toate acestea au fost în zadar, în zadar! Trăiesc între două vise, unul în care, pe o insulă preafericită, înconjurată de o mare luminoasă, oamenii se trezesc şi adorm neprihăniţi, altul în care o văd pe Matrioşa slăbită, dînd din cap şi ameninţîndu-mă cu pumnul ei mic . . . Pumnul ei mic . . . Aş vrea să şterg un act din viaţa mea şi nu pot. *(Îşi ascunde faţa în mîini. Apoi, după un timp, se ridică.)*

TIHON: Într-adevăr ai de gînd să publici această povestire?

STAVROGHIN: Da. Da!

TIHON: Gîndul e nobil. Pocăinţa nu poate fi împinsă mai departe. Ar fi o faptă admirabilă să te pedepseşti singur în felul acesta, doar dacă . . .

STAVROGHIN: Dacă?

TIHON: Doar dacă ar fi o pocăinţă adevărată.

STAVROGHIN: Ce vrei să spui?

TIHON: În povestirea dumitale arăţi deschis nevoile unei inimi rănite de moarte. Din pricina asta ai vrut să fii scuipat, pălmuit, acoperit de ruşine. Dar, în acelaşi timp, în spovedania dumitale există sfidare şi orgoliu. E păcat.

STAVROGHIN: Îţi mulţumesc.

TIHON: De ce?

STAVROGHIN: Pentru că, deşi eşti supărat pe mine, se vede că nu ţi-e deloc scîrbă şi îmi vorbeşti ca unui egal.

TIHON: Am fost scîrbit. Dar eşti atît de orgolios încît nici n-ai băgat de seamă. Totuşi cuvintele « Îmi vorbeşti ca unui egal », sînt cuvinte frumoase. Ele arată că ai o inimă mare, o forţă neţărmurită. Mă înspăimântă însă această neţărmurită forţă zadarnică din dumneata, care nu încearcă să se desfăşoare decît în fărădelegi. Ai renegat totul, nu mai iubeşti nimic, dar să ştii că o pedeapsă îi urmăreşte pe toţi aceia care se rup de pămîntul natal, de adevărul unui popor şi al unei vremi.

STAVROGHIN: Nu mă tem de pedeapsa asta, nici de alta.

TIHON: Dimpotrivă, trebuie să te temi. Altfel nu mai e pedeapsă, ci plăcere. Ascultă. Dacă cineva, un necunoscut, un om pe care nu-l vei mai vedea niciodată, ar citi această spovedanie şi te-ar ierta în tăcere, în sinea lui, te-ai simţi alinat?

STAVROGHIN: M-aş simţi alinat. *(Şoptit)* Dacă m-ai ierta mi-ar face tare bine. *(Îl priveşte, apoi, cu o patimă sălbatică)* Nu! Vreau să-mi capăt singur iertarea! Iată ţelul meu principal, unic. Numai atunci va dispărea vedenia! Iată de ce tind spre o suferinţă nemăsurat de mare, iată de ce o caut singur! Nu mă descuraja, altfel voi pieri de furie!

TIHON *(se ridică)*: Dacă socoţi că poţi să te ierţi singur şi că vei căpăta iertarea în lumea aceasta prin suferinţă, dacă nu cauţi altceva decît iertarea, o! atunci crezi pe de-a-ntregul! Dumnezeu te va ierta.

STAVROGHIN: Nu poate fi iertare pentru mine. Stă scris în cărţile voastre că nu există crimă mai mare decît să batjocoreşti un copil.

TIHON: Dacă te ierţi pe tine însuţi, Cristos te va ierta şi el.

STAVROGHIN: Nu. Nu. El nu. Nu pot găsi iertare! Niciodată, niciodată... *(Stavroghin îşi ia pălăria şi se năpusteşte ca un nebun spre uşă. Dar se întoarce către Tihon şi îşi reia tonul de om de lume. Pare epuizat.)* Voi mai veni. Vom mai vorbi despre toate acestea. Te rog să crezi că sînt foarte fericit că te-am cunoscut. Apreciez primirea ce mi-ai făcut, precum şi sentimentele dumitale.

TIHON: Pleci aşa de curînd? Aş fi vrut să-ţi fac o rugăminte.. dar mi-e teamă..

STAVROGHIN: Te rog. *(Ia, distrat, un mic crucifix de pe masă.)*

TIHON: Nu publica povestirea asta.

STAVROGHIN: Te-am prevenit că nimic nu mă va opri. O voi face cunoscută lumii întregi!

TIHON: Înţeleg. Dar eu îţi propun un sacrificiu mai mare. Renunţă la acest gest şi astfel îţi vei înfrînge orgoliul, îţi vei strivi demonul, vei dobîndi iertarea. *(Îşi împreună mîinile.)*

STAVROGHIN: Prea pui la inimă toate astea. Dacă ţi-aş da ascultare, la urma urmelor aş scoate-o la capăt, aş avea copii, aş intra într-un club şi-aş veni la mănăstire în zilele de sărbătoare.

TIHON: Nu. Îţi propun o altă pocăinţă. În mănăstirea asta există un ascet, un bătrîn dăruit cu o asemenea înţelepciune creştinească încît nici eu, nici chiar dumneata nu o putem pricepe. Du-te lîngă el, supune-te autorităţii lui timp de cinci sau şapte ani şi vei căpăta tot, îţi făgăduiesc, totul după care astăzi alergi însetat.

STAVROGHIN *(cu ton uşuratec)*: Să intru la mănăstire? De ce nu? De altfel sînt încredinţat că aş putea trăi ca un călugăr, deşi sînt înzestrat cu o senzualitate bestială. *(Tihon scoate un ţipăt, întinzînd mîinile înainte.)* Ce ai?

TIHON: Văd, văd, limpede că n-ai fost niciodată mai aproape de o nouă crimă, încă şi mai înfricoşetoare decît cealaltă.

STAVROGHIN: Linişteşte-te. Pot să-ţi făgăduiesc că nu voi publica povestirea prea curînd.

TIHON: Nu Nu. Cu o zi, cu un ceas înainte de acest mare sacrificiu, vei căuta o ieşire într-o nouă crimă şi nu o vei săvîrşi decît pentru a ocoli tipărirea acestor hîrtii!

(Stavroghin îl priveşte intens, sfărîmă crucifixul şi aruncă bucăţile pe masă.)

CORTINA

PARTEA A TREIA

TABLOUL AL CINCISPREZECELEA

Acasă la Varvara Stavroghin

. . . .

GRIGOREIEV *(intrînd)*: . . . Oraşul e cuprins de răzmeriţă !
VARVARA : De răzmeriţă?
GRIGOREIEV : Da. Muncitorii de la fabrica Şpigulin s-au dus să facă manifestaţie în faţa casei guvernatorului. Se spune că acesta ar fi înnebunit.
VARVARA : Dumnezeule, să nu-l prindă pe Stepan răscoala.
Pe dinaintea feciorului Alexei Egorovici intră: Prascovia Drozdov, Liza, Maurice Nicolaievici şi Daşa.
PRASCOVIA : O, Doamne, e revoluţie ! Şi eu abia îmi mai tîrăsc picioarele !
Intră Virghinski, Liputin şi Pierre Verhovenski.
PIERRE : Se mişcă, se mişcă. Pe imbecilul de guvernator l-a lovit damblaua.
VARVARA : L-ai văzut cumva pe tatăl dumitale?
PIERRE : Nu, dar nu păţeşte el nimic. Nu riscă decît să fie biciuit. Asta o să-i prindă bine.
Apare Stavroghin. Cravata lui e desfăcută. Pentru prima dată arată ca un nebun.
VARVARA : Nicolas, ce-i cu tine?
STAVROGHIN : Nimic. Nimic, mi s-a părut că m-a strigat cineva. Dar nu . . . Dar nu . . . Cine să mă strige . . .
Liza face un pas înainte.
LIZA : Nicolas Stavroghin, un oarecare Lebiadkin, care se dă drept fratele soţiei dumitale, îmi trimite scrisori necuviincioase în care pretinde că poate să-mi facă unele destăinuiri în ce te priveşte. Dacă este într-adevăr rudă cu dumneata, spune-i să nu mă mai plictisească.
Varvara se năpusteşte spre Liza.
STAVROGHIN *(cu o stranie simplitate)*: Din nefericire acest om mi-este într-adevăr rudă. Acum patru ani, la Petersburg, m-am căsătorit cu sora lui, născută Lebiadkin.
Varvara îşi ridică braţul drept, de parcă ar vrea să se apere, şi cade, leşinată. Toţi aleargă în jurul ei, în afară de Liza şi Stavroghin.
STAVROGHIN *(ca mai înainte)*: Acum trebuie să mă urmezi, Liza. Vom merge la conacul meu de la Skvoreciniki.
Liza se îndreaptă spre el ca un automat. Maurice Nicolaievici, care se ocupa de Varvara Petrovna, se ridică şi aleargă către ea.
MAURICE : Liza ! *(Un gest al ei îl opreşte locului.)*
LIZA : Fie-vă milă de mine. *(Îl urmează pe Stavroghin).*
Întuneric.

POVESTITORUL *(în faţa unei cortine luminate de flăcările unui incendiu)*: Focul care mocnea de multă vreme se aprinse în sfîrşit. Mai întîi el izbucni cu adevărat în noaptea în care Liza îl urmă pe Stavroghin. Incendiul mistui mahalaua care desparte oraşul de casa de la ţară a familiei Stavroghin. În mahalaua aceasta locuiau Lebiadkin şi sora lui, Maria. Dar incendiul izbucni şi în sufletele oamenilor. După fuga Lizei nenorocirile se ţinură lanţ.

TABLOUL AL ŞAISPREZECELEA

Salonul casei din Skvoreciniki. Ora şase dimineaţa. Liza — în aceeaşi rochie, dar boţită şi prost încheiată — stă la uşa-fereastră şi contemplă vîlvătăile incendiului. Tremură. Stavroghin intră, venind de afară.

STAVROGHIN: L-am trimis pe Alexei călare să aducă veşti. În cîteva minute vom afla ce se petrece. Se zice că o parte din mahala ar fi fost prefăcută în cenuşă. Focul ar fi izbucnit între orele unsprezece şi miezul nopţii.

Liza se întoarce brusc şi se duce să se aşeze într-un fotoliu.

LIZA: Ascultă-mă, Nicolas. Nu ne mai rămîne multă vreme de stat împreună, aşa că vreau să-ţi spun tot ce am de spus.

STAVROGHIN: Ce vrei să spui, Liza? De ce să nu ne mai rămînă multă vreme de stat împreună?

LIZA: Pentru că eu am murit.

STAVROGHIN: Ai murit? De ce, Liza? Trebuie să trăim.

LIZA: Ai uitat că ieri, intrînd aici, ţi-am spus că ai adus cu tine o moartă. De-atunci am trăit. Am avut ceasul meu de viaţă pe pămînt şi e deajuns. Nu vreau să semăn cu Cristofor Ivanovici. Îţi aminteşti de el?

STAVROGHIN: Da.

LIZA: Te plictisea îngrozitor, nu-i aşa, la Lausanne. Zicea mereu « N-am venit decît pentru o clipă » şi rămînea o zi întreagă. Nu vreau să-i semăn.

STAVROGHIN: Nu vorbi aşa. Îţi faci rău singură şi-mi faci rău şi mie. Ascultă, pot să-ţi jur: în clipa asta te iubesc mai mult decît ieri, cînd ai intrat aici.

LIZA: Ciudată declaraţie!

STAVROGHIN: Nu ne vom despărţi. Vom pleca împreună.

LIZA: Să plecăm? La ce bun? Ca să înviem împreună, cum spui dumneata? Nu, toate astea sînt prea sublime pentru mine. Dac-ar fi să plec undeva cu dumneata, ar trebui să mergem la Moscova, să primim şi să facem vizite. Asta-i idealul meu, un ideal foarte burghez. Dar fiindcă eşti însurat, totul e inutil.

STAVROGHIN: Dar, Liza, ai uitat că mi te-ai dăruit?

LIZA: N-am uitat. Dar acum vreau să te părăsesc.

STAVROGHIN: Te răzbuni pe mine pentru capriciul tău de ieri.

LIZA: Ar fi prea josnic.

STAVROGHIN: Atunci de ce o faci?

LIZA: Ce-ţi pasă? Nu eşti vinovat cu nimic, n-ai de dat socoteală nimănui.

STAVROGHIN: Nu mă dispreţui în aşa hal. Nu mi-e teamă de nimic altceva decît să nu mi se năruie speranţa care mi-ai dat-o. Eram pierdut, parcă înecat şi m-am gîndit că dragostea ta mă va salva. Ştii tu măcar cît m-a costat această nouă speranţă? Am plătit-o cu viaţa . . .

LIZA: A dumitale sau a altcuiva?

STAVROGHIN *(tulburat)*: Ce vrei să spui? Zii, acum, pe loc, ce vrei să spui?

LIZA: Te-am întrebat numai dacă ţi-ai plătit această speranţă cu viaţa dumitale sau cu a mea. De ce mă priveşti aşa? La ce te gîndeşti? S-ar părea că ţi-e teamă, că ţi-e teamă de mai multă vreme . . . Şi-acum păleşti . . .

STAVROGHIN: Dacă tu ştii ceva, în schimb eu nu ştiu nimic, ţi-o jur. Nu asta voiam să spun . . .

LIZA *(înspăimîntată)*: Nu te înţeleg.

STAVROGHIN *(se aşază şi îşi prinde capul în mîini)*: Un vis urît . . . Un coşmar . . . Vorbeam de două lucruri diferite.

LIZA: Nu știu despre ce vorbești. *(Îl privește.)* Nicolas... *(El își ridică privirea.)* Este oare cu putință să nu fi înțeles ieri că te voi părăsi azi? Știai, da sau nu? Să nu minți: știai?

STAVROGHIN: Știam.

LIZA: Știai și totuși m-ai luat.

STAVROGHIN: Da, condamnă-mă. Ai tot dreptul. Mai știam și că nu te iubeam și totuși am acceptat să mi te dăruiești. N-am simțit niciodată dragoste, față de nimeni. Doar dorință, atîta tot. Nu te-am cruțat nici pe tine. Dar am sperat întotdeauna că voi putea iubi într-o bună zi și am sperat întotdeauna că pe tine te voi iubi. Faptul c-ai acceptat să mă urmezi a făcut să-mi crească speranțele. Voi iubi, da, te voi iubi.

LIZA: Mă vei iubi! Și eu care îmi închipuiam... Ah! te-am urmat din orgoliu, ca să rivalizez în generozitate cu dumneata. Te-am urmat ca să-mi găsesc pierzania prin dumneata și să-ți împărtășesc nenorocirea. *(Plînge.)* Dar, în ciuda tuturor lucrurilor, îmi închipuiam că mă iubești la nebunie. Și cînd colo dumneata speri că mă vei iubi într-o bună zi. Ce proastă am fost. Nu rîde de lacrimile mele. Ador să mă înduioșez de mine însămi. Acum însă, gata! Nu sînt în stare de nimic și nici dumneata nu ești în stare de nimic. Să ne consolăm scoțîndu-ne limba unul altuia. Cel puțin astfel orgoliul nostru nu va suferi.

STAVROGHIN: Nu plînge. Nu pot îndura asta.

LIZA: M-am liniștit. Mi-am dat viața pentru un ceas petrecut cu dumneata. Acum sînt liniștită. Iar dumneata vei uita. Vei avea alte ceasuri, alte clipe.

STAVROGHIN: Niciodată, niciodată! Nimeni alta decît tine...

LIZA *(privindu-l cu o speranță nebună în ochi)*: Ah! dumneata...

STAVROGHIN: Da, da, te voi iubi. Acum sînt sigur. Într-o zi inima mea se va descătușa. Am să-mi plec capul și-am să-mi găsesc uitarea în brațele tale. Numai tu singură mă poți vindeca, numai tu singură...

LIZA *(care și-a revenit, cu o cumplită disperare)*: Să te vindec! Nu vreau asta. Nu vreau să fiu o soră de caritate pe lîngă dumneata. Adresează-te Dașei: e-un cățeluș care te va urma oriunde. Și nu-ți face gînduri pentru mine. Știam dinainte ce mă așteaptă. Totdeauna am știut că dacă te voi urma, mă vei duce într-o văgăună locuită de un păianjen monstruos, mare cît un om, că ne vom petrece viața privind păianjenul și tremurînd de frică și că la asta se va reduce dragostea noastră...

Intră Alexei Egorovici.

ALEXEI: Domnule, domnule, au fost găsiți... *(Se oprește văzînd-o pe Liza.)* Am... Domnule, Pierre Verhovenski dorește să vă vadă.

STAVROGHIN: Liza, așteaptă-mă în odaia de colo. *(Ea se îndreaptă spre ușă. Alexei Egorovici iese.)* Liza... *(Ea se oprește.)* Dacă vei afla ceva, să știi că eu sînt vinovatul.

Ea îl privește înspăimîntată și intră încet, de-a îndaratelea, în birou. Intră Pierre Verhovenski.

PIERRE: Mai întîi trebuie să știi că nici unul dintre noi nu este vinovat. E vorba doar de o coincidență, de un concurs de împrejurări. Din punct de vedere juridic dumneata nu ești în cauză...

STAVROGHIN: Au ars de vii? Au fost uciși?

PIERRE: Uciși. Din nefericire casa n-a ars decît în parte și trupurile lor au fost găsite. Lebiadkin avea beregata tăiată. Sora lui a fost ciopîrțită cu un cuțit. Desigur vreun vagabond. Am auzit că Lebiadkin, cu o seară mai înainte, era beat mort și arăta tuturor cele o mie cinci sute de ruble pe care i le-am dat.

STAVROGHIN: I-ai dat o mie cinci sute de ruble?

PIERRE: Da. Oarecum înadins. Și încă din partea dumitale.

STAVROGHIN: Din partea mea?

PIERRE: Da. Mi-era teamă să nu ne denunțe și-atunci i-am dat banii ăștia să se ducă la Sankt-Petersburg... *(Stavroghin face cîțiva pași, cu un aer absent.)* Dar cel puțin ascultă cum s-au petrecut lucrurile... *(Îl prinde de reverul redingotei. Stavroghin îl lovește cu putere.)* Oh! puteai să-mi rupi brațul. În sfîrșit... Pe scurt, s-a lăudat că are bani și Fedka l-a văzut, asta-i tot. Acum sînt convins că Fedka a făcut-o. Desigur că n-a priceput adevăratele dumitale intenții...

STAVROGHIN *(straniu de distrat)*: Fedka a dat foc?

PIERRE: Nu. Nu. Știi că în activitatea grupurilor noastre erau prevăzute aceste incendii. E un mijloc de acțiune foarte național, foarte popular... Dar s-au produs prea devreme. Nu m-au ascultat, asta-i tot, vor trebui pedepsiți cu asprime. Notează însă că nenorocirea asta are și părțile ei bune. De pildă, ești văduv și te poți însura chiar mîine cu Liza. Unde e? Vreau să-i anunț vestea cea bună. *(Stavroghin începe să rîdă, dar într-un fel de parcă și-ar fi pierdut mințile.)* Rîzi?

STAVROGHIN: Da. Rîd de maimuța mea, rîd de dumneata. Vestea cea bună, desigur! Dar nu crezi că acele cadavre o vor stînjeni puțin?

PIERRE: Ba nu. De ce? De altfel, din punct de vedere juridic... Și-apoi e-o domnișoară căreia nu-i îngheață măduva-n oase. Ai să te minunezi singur cum o să calce peste cadavrele astea. Îndată după nuntă o să uite.

STAVROGHIN: Nu va fi nici o nuntă. Liza va rămîne singură.

PIERRE: Nu? De cum te-am văzut mi-am dat seama că n-a mers. Ah! Ah! O fi fost chiar un eșec total? De altfel eram sigur că totul se va termina din pricina unor prostii... Bine. Nu-mi va fi greu s-o mărit cu Maurice Nicolaeivici, care acum probabil c-o așteaptă afară, în ploaie, poți fi sigur de asta. Cît despre ceilalți... cei uciși, ar fi mai bine să nu-i spunem nimic. Și-așa va afla prea curînd.

Intră Liza.

LIZA: Ce voi afla? Cine a ucis? Ce-ai spus despre Maurice Nicolaeivici?

PIERRE: Bravo, domnișorico, tragem cu urechea pe la uși.

LIZA: Ce-ai spus despre Maurice Nicolaievici? A fost ucis?

STAVROGHIN: Nu, Liza. Doar soția mea și fratele ei au fost uciși.

PIERRE *(repezit)*: O întîmplare ciudată, monstruoasă! Cineva a profitat de incendiu ca să-i ucidă și să-i prădeze. Desigur că Fedka a făcut-o.

LIZA: Nicolas! Spune adevărul?

STAVROGHIN: Nu. Nu spune adevărul.

Liza scoate un geamăt.

PIERRE: Dar înțelege o dată că omul ăsta și-a pierdut mințile. De altfel și-a petrecut noaptea lîngă dumneata. Așa că...

LIZA: Nicolas, vorbește-mi ca și cînd acum te-ai afla în fața lui Dumnezeu. Ești vinovat sau nu? Voi crede în cuvîntul dumitale, cum aș crede în cuvîntul lui Dumnezeu. Și te voi urma, ca un cîine, pînă la capătul pămîntului.

STAVROGHIN *(rar)*: N-am ucis și eram împotriva acestui omor. Știam însă că vor fi asasinați și nu i-am împiedicat pe ucigași să treacă la fapte. Acum lasă-mă.

LIZA *(privindu-l cu groază)*: Nu, nu, nu!

Iese țipînd.

PIERRE: Văd că mi-am pierdut timpul degeaba cu dumneata!

STAVROGHIN *(posac)*: Eu. Oh ! eu . . . *(Se porneşte să rîdă ca un nebun, apoi, ridicîndu-se, strigă cu glas cumplit:)* Eu urăsc de moarte tot ce există în Rusia, poporul, ţarul şi pe dumneata şi pe Liza. Urăsc tot ce trăieşte pe-acest pămînt, în cap cu mine. Aşadar să domnească în voie prăpădul, da, şi să-i strivească pe toţi şi-o dată cu ei pe toate maimuţele lui Stavroghin şi pe Stavroghin însuşi . . .

Întuneric

POVESTITORUL: În vreme ce Stepan Trofimovici, care rătăcea pe drumuri, ca un rege decăzut, era căutat pretutindeni, evenimentele se precipitară. Soţia lui Şatov se întoarse după o absenţă de trei ani. Dar ceea ce Şatov crezu că este un nou început avea să fie în realitate un sfîrşit.

. . . .

TABLOUL AL OPTSPREZECELEA

Odaia lui Şatov. Maria Şatov stă în picioare, cu un sac de călătorie în mînă.

MARIA: Nu rămîn aici decît puţin timp, pînă cînd îmi voi găsi de lucru. Dar dacă te stingheresc, te rog spune-mi cinstit, pe faţă. Voi vinde ceva şi mă voi duce să stau la hotel. *(Se aşază pe pat.(*

ŞATOV: Maria, nu vorbi de hotel. Aici doar eşti la tine acasă.

MARIA: Nu, nu-s la mine acasă. Acum trei ani ne-am despărţit. Nu cumva să-ţi treacă prin minte că mă căiesc, c-o voi lua de la capăt.

ŞATOV: Nu, nu, n-are rost. De altfel, nu face nimic. Tu eşti singura fiinţă care mi-a spus vreodată că mă iubeşte. Asta-i deajuns. Faci ce vrei, eşti aici.

MARIA: Da, eşti un om bun. Am venit la tine fiindcă te-am socotit întotdeauna un om bun şi superior faţă de toţi netrebnicii ăştia . . .

ŞATOV: Maria, ascultă-mă, pari vlăguită. Te implor, nu te supăra . . . Ce-ar fi dac-ai primi să bei puţin ceai, de pildă, ai? Ceaiul face totdeauna bine. Ce-ar fi să primeşti . . .

MARIA: Desigur, primesc. Ai rămas la fel de copil. Dă-mi ceai, dacă ai. E-atît de frig aici.

ŞATOV: Da, da, am să-ţi aduc ceai.

MARIA: N-ai aici?

ŞATOV: O s-avem, o s-avem. *(Iese şi bate în uşa camerei lui Kirilov.)* Ai putea să-mi împrumuţi nişte ceai?

KIRILOV: Intră să bei !

ŞATOV: Nu. Nevastă-mea a venit la mine . . .

KIRILOV: Nevasta dumitale !

ŞATOV *(bolborosind şi aproape plîngînd)*: Kirilov, Kirilov, noi doi am suferit împreună în America.

KIRILOV: Da, da, aşteaptă. *(Dispare şi apare din nou cu o tavă de ceai.)* Uite, ţine. Ia şi o rublă.

ŞATOV: Mîine am să ţi-o dau înapoi ! Ah ! Kirilov . . .

KIRILOV: Nu, nu, e bine că s-a întors şi că o mai iubeşti încă. E bine c-ai venit să mă cauţi. Dacă mai ai nevoie de ceva, cheamă-mă, la orice oră. Am să mă gîndesc la dumneata şi la ea.

ŞATOV: O ! ce om ai fi dacă te-ai putea dezbăra de ideile acelea cumplite.

Kirilov iese brusc. Şatov îl priveşte cum iese. Bate cineva în uşă. Intră Liamşin.

ŞATOV: Nu pot să te primesc la mine.

LIAMŞIN: Am să-ţi comunic ceva. Vin din partea lui Verhovenski să-ţi spun că totul s-a aranjat. Eşti liber.

ȘATOV: E-adevărat?
LIAMȘIN: Da, absolut adevărat. Numai să-i arăți lui Liputin locul unde ai îngropat teascul. Vin să te iau mîine la ora șase fix, înainte de a se lumina de ziuă.
ȘATOV: Voi veni. Acum du-te. S-a întors nevastă-mea. *(Liamșin iese. Șatov se înapoiază în odaia lui. Maria doarme. Așază tava cu ceai pe masă și o privește.)* Oh! cît ești de frumoasă!
MARIA *(trezindu-se)*: De ce m-ai lăsat să dorm. Îți ocup patul. Ah!
Se tăvălește cuprinsă de un fel de criză, și îl prinde pe Șatov de-o mînă.
ȘATOV: Ți-e rău, draga mea. Mă duc să chem doctorul... Unde te doare? Vrei să-ți pun niște prișnițe? Știu să le fac...
MARIA: Cum? Ce vrei să spui?...
ȘATOV: Nimic... Nu pricep ce ai.
MARIA: Nu, nu, nu-i nimic... Umblă. Povestește-mi ceva... Vorbește-mi despre noile tale idei. Ce mai predici acum? Nu te poți opri să nu predici, așa ți-e firea.
ȘATOV: Da... Adică... Îl propovăduiesc pe Dumnezeu.
MARIA: În care nu crezi. *(O nouă criză.)* Oh! ești nesuferit, nesuferit.
Îl îmbrîncește pe Șatov, care stă aplecat deasupra patului.
ȘATOV: Maria, am să fac ce vrei tu... Am să umblu... Am să vorbesc.
MARIA: Dar nu vezi c-a început?
ȘATOV: A început? Ce a început...
MARIA: Nu vezi că stau să nasc? Ah, blestemat să fie copilul ăsta! *(Șatov se ridică.)* Unde te duci? unde te duci? Nu-ți dau voie!
ȘATOV: Mă-ntorc, mă-ntorc îndată. E nevoie de bani, de-o moașă... O, Maria! Kirilov, Kirilov!
Întuneric. Apoi ziua pătrunde treptat în odaie.
ȘATOV: Moașa e alături, cu copilașul.
MARIA: Ce frumos e.
ȘATOV: E-o mare bucurie!
MARIA: Ce nume să-i pun?
ȘATOV: Șatov. E doar fiul meu. Lasă-mă să-ți potrivesc pernele.
MARIA: Nu așa! Tare stîngaci mai ești.
El încearcă să aranjeze patul cît poate mai bine.
MARIA *(fără să-l privească)*: Apleacă-te spre mine! *(El se apleacă.)* Și mai mult! Mai aproape.
Își petrece mîinile în jurul gîtului lui și îl sărută.
ȘATOV: Maria! Dragostea mea.
Ea se aruncă în partea cealaltă a patului.
MARIA: Ah! Nicolas Stavroghin e-un mizerabil.
Izbucnește în plîns. El o mîngîie și îi vorbește cu blîndețe.
ȘATOV: Maria. Acum s-a terminat. Vom trăi toți trei împreună, și vom munci.
MARIA *(aruncîndu-se în brațele lui)*: Da, vom munci, vom uita, dragostea mea...
Cineva bate în ușa dinspre salon.
MARIA: Ce este?
ȘATOV: Maria, uitasem că trebuie să plec. Nu lipsesc decît o jumătate de oră.
MARIA: Ai să mă lași singură. Abia ne-am regăsit și mă lași...
ȘATOV: Dar e pentru ultima oară. După aceea vom rămîne mereu împreună. Niciodată, niciodată nu ne vom mai gîndi la hidoșenia zilelor din trecut.
O sărută, își ia șapca și închide încet ușa. Liamșin îl așteaptă în salon.
ȘATOV: Liamșin, prietene, ai fost vreodată fericit în viață?

Întuneric. Apoi Liamşin şi Şatov trec prin faţa cortinei care reprezintă o stradă. Liamşin se opreşte şi şovăie.

ŞATOV: Ei! Ce mai aştepţi?

Pornesc mai departe.

Întuneric

TABLOUL AL NOUĂSPREZECELEA

Pădurea Brîkovo. Şigalev şi Virghinski sînt în scenă cînd sosesc Pierre Verhovenski, seminaristul şi Liputin.

PIERRE *(îşi ridică felinarul şi îi cercetează pe rînd)*: Sper că n-aţi uitat ce ne-am înţeles.

VIRGHINSKI: Ascultă. Am aflat că nevasta lui Şatov s-a întors la el astă-noapte şi a născut. Pentru cine cunoaşte cît de cît inima omenească este limpede că acum n-o să ne mai denunţe. E fericit. Poate că în prezent am putea renunţa.

PIERRE: Dacă te-ai simţi dintr-o dată fericit, te-ai da înapoi de la săvîrşirea unui act de dreptate, pe care îl socoţi just şi necesar?

VIRGHINSKI: Desigur că nu. Desigur că nu. Dar...

PIERRE: Ai prefera să fii nefericit, mai degrabă decît să fii laş?

VIRGHINSKI: De bună seamă... Aş prefera.

PIERRE: Ei bine! află că acum Şatov consideră acest denunţ just şi necesar. De altfel, ce mare fericire e că nevastă-sa, după ce-a fugit de-acasă acum trei ani, s-a întors la el să nască un plod de-al lui Stavroghin?

VIRGHINSKI *(brusc)*: Da, eu însă protestez. Îi vom cere să-şi dea cuvîntul de onoare. Atîta tot.

PIERRE: Trebuie să fie cineva în solda guvernului ca să vorbească de onoare.

LIPUTIN: Cum de-îndrăzneşti? Care dintre cei de-aici e-n solda guvernului?

PIERRE: Poate chiar dumneata... În clipele de primejdie pe cei vînduţi îi cuprinde frica.

ŞIGALEV: Destul. Vreau să vorbesc. Începînd de aseară şi pînă acum am tot examinat metodic problema acestui asasinat şi am ajuns la concluzia că este inutil, uşuratec şi personal. Îl urăşti pe Şatov deoarece te dispreţuieşte şi te-a insultat. E o chestiune personală. Însă personalitate înseamnă despotism. Aşa că, eu, plec. Nu de frica primejdiei, nici din prietenie faţă de Şatov, ci pentru că acest asasinat este în contradicţie cu sistemul meu. Adio. Cît priveşte problema denunţării, ştiţi bine că n-am s-o fac.

Se răsuceşte pe călcîie şi pleacă.

PIERRE: Rămîneţi pe loc. Vom pune noi mîna pe nebunul ăsta. Pînă atunci trebuie să vă spun că Şatov i-a şi mărturisit lui Kirilov intenţia sa de a ne denunţa. Însuşi Kirilov mi-a spus-o, fiindcă era indignat. Acum ştiţi totul. Şi, în plus, aţi jurat. *(Se privesc între ei.)* Bine. Vă reamintesc că după aceea va trebui să-l aruncăm în iaz şi să ne împrăştiem. Scrisoarea lui Kirilov va fi o acoperire pentru toţi. Mîine plec la Petersburg. Mai încolo veţi primi veşti de la mine. *(Se aude un fluierat. Liputin, după o scurtă şovăială, răspunde.)* Să ne ascundem.

Se ascund cu toţii, în afară de Liputin. Intră Liamşin şi Şatov.

ŞATOV: Ei, ai amuţit? Unde ţi-e hîrleţul? Nu-ţi fie frică. Nu afli pe-aici nici măcar picior de lighioană. Poţi trage cu tunul şi tot nu se aude din marginea oraşului. Aici e. *(Bate cu piciorul în pămînt.)* Chiar în locul ăsta.

Seminaristul și Liputin sar în spatele lui, îl prind de coate și îl prăvălesc la pămînt. Verhovenski îi pune revolverul în frunte. Șatov scoate un strigăt scurt și disperat: « Maria ! »

Verhovenski trage. Virghinski, care n-a participat, începe să tremure și să strige.

VIRGHINSKI: Nu trebuia. Nu, nu. Nu trebuia asta . . . Nu . . .

(Liamșin, care a stat tot timpul în spatele lui, fără să participe nici el la omor, îl strînge deodată pe la spate și începe să urle. Îngrozit, Virghinski se desface din strînsoare. Continuînd să urle, Liamșin se năpustește asupra lui Pierre Verhovenski. Ceilalți îl stăpînesc și îl fac să tacă. Virghinski plînge.) Nu, nu, nu trebuia asta . . .

PIERRE *(îi privește cu dispreț)*: Netrebnicilor ! . . .

Întuneric

TABLOUL AL DOUĂZECILEA

Pe stradă. Verhovenski, îndreptîndu-se grăbit spre casa Filipov, îl întîlnește în cale pe Fedka.

PIERRE: De ce n-ai stat ascuns acolo, așa cum ți-am poruncit?

FEDKA: Fii cuviincios, taler cu două fețe, fii cuviincios. N-am vrut să-i stric reputația domnului Kirilov, care e-un om cu carte.

PIERRE: Vrei sau nu vrei un pașaport și niște bani ca să te duci la Petersburg?

FEDKA: Ești un păduche. Asta ești tu pentru mine. Mi-ai făgăduit bani în numele domnului Stavroghin ca să vărs sînge nevinovat. Acum știu că domnul Stavroghin habar n-avea de toate astea. Așa că ucigașul adevărat nu-s eu, nici domnul Stavroghin, ci tu.

PIERRE *(ieșindu-și din sărite)*: Să știi, ticălosule, c-am să te dau imediat pe mîna poliției ! *(Își scoate revolverul. Mai îndemînatec, Fedka îi dă două perechi de palme. Pierre cade. Fedka fuge rîzînd. Pierre, ridicîndu-se:)* Am să te prind eu, chiar de te-ai ascunde în gaură de șarpe. Am să te stîlcesc. Iar Kirilov !. . .

Aleargă spre casa Filipov.

Întuneric

TABLOUL AL DOUĂZECI ȘI UNULEA

Casa Filipov

KIRILOV *(pe întuneric)*: Tu l-ai ucis pe Șatov ! Tu l-ai ucis, tu l-ai ucis !

Luminile cresc.

PIERRE: Ți-am mai explicat de-o sută de ori, Șatov avea de gînd să ne denunțe.

KIRILOV: Taci din gură. Tu l-ai ucis, fiindcă te-a scuipat în obraz, la Geneva.

PIERRE: Pentru asta. Și încă pentru multe alte lucruri. Ce te-a apucat . . . Oh . .

Kirilov apucă revolverul și îl îndreaptă asupra lui Verhovenski care își scoate și el revolverul.

KIRILOV: Îți pregătiseși arma, fiindcă ți-era frică să nu te omor. Dar n-am să te omor. Cu toate că . . . Cu toate că . . .

Continuă să țină revolverul îndreptat spre el. Apoi își lasă brațul în jos, rîzînd.

PIERRE: Știam că n-ai să tragi. Însă era s-o pățești. Eu am fost gata să trag.

Se așază și își toarnă ceai, cu o mînă care-i tremură puțin.

Kirilov își pune revolverul pe masă, începe să umble de sus în jos, și se oprește dinaintea lui Pierre Verhovenski.

KIRILOV: Îmi pare rău de Șatov.

PIERRE: Și mie.

KIRILOV: Taci, nemernicule, că de nu, te ucid.

PIERRE: De acord. Nu-mi pare rău de el... De altfel timpul nu așteaptă. În zori trebuie să iau un tren și să ajung în străinătate.

KIRILOV: Înțeleg. Îți lași crimele pe seama altora și tu te pui la adăpost. Ticălosule!

PIERRE: Ticăloșia, cinstea sînt doar niște vorbe. Nu există altceva în afară de vorbe.

KIRILOV: Toată viața am dorit să existe și altceva în afară de vorbe. N-am trăit decît pentru asta, pentru ca vorbele să capete un înțeles, să fie și acte...

PIERRE: Și-atunci?

KIRILOV: Atunci... *(Îl privește pe Pierre Verhovenski.)* Oh! tu ești ultimul om pe care-l voi vedea. N-aș vrea să ne despărțim în ură.

PIERRE: Te rog să mă crezi că personal n-am nimic împotriva dumitale.

KIRILOV: Amîndoi sîntem niște nemernici, dar eu am să mor și tu ai să trăiești.

PIERRE: Bineînțeles c-am să trăiesc. Sînt un laș. Știu bine că-i un lucru de disprețuit.

KIRILOV *(cu o exaltare crescîndă)*: Da, da, de disprețuit. Ascultă. Îți amintești ce-a spus Răstignitul tîlharului care-și dădea sufletul la dreapta lui: « Astăzi vei fi împreună cu mine în rai ». Ziua se isprăvi, ei muriră și nu mai fu nici rai, nici înviere. Și totuși omul acela era cel mai mare de pe pămînt. Planeta noastră, cu tot ce-i pe ea, nu-i decît o nebunie fără omul acela. Ei bine! dacă legile firii nu l-au cruțat nici măcar pe-un asemenea om, dacă l-au silit să trăiască în minciună și să moară pentru o minciună, atunci toată planeta asta nu-i decît minciună. Atunci la ce bun să trăiești? Răspunde, dacă ești om.

PIERRE: Așa-i. La ce bun să trăiești! Am înțeles foarte bine punctul dumitale de vedere. Dacă Dumnezeu nu-i decît o minciună, atunci înseamnă că noi sîntem singuri și liberi. Dumneata te omori, dovedești că ești liber și nu mai există Dumnezeu. Dar pentru asta trebuie să te omori.

KIRILOV *(din ce în ce mai exaltat)*: Ai înțeles. Ah! dacă un ticălos ca tine poate să înțeleagă, înseamnă că toată lumea va înțelege. Trebuie ca cineva să facă începutul și să se omoare, pentru a dovedi celorlalți cumplita libertate a omului. Sînt nefericit fiindcă sînt primul și mi-e îngrozitor de frică. Nu sînt țar decît pentru puțină vreme. Dar voi face începutul și voi deschide ușa. Și oamenii vor fi fericiți cu toții, și vor fi țari cu toții, pe vecie. *(Se năpustește spre masă.)* Ah! dă-mi pana. Dictează-mi. Voi iscăli orice. Chiar și că l-am ucis pe Șatov. Dictează. Nu mi-e teamă de nimeni, totul mi-e indiferent. Tot ceea ce acum e tăinuit se va afla și tu vei fi zdrobit. Cred. Cred. Dictează.

PIERRE *(se ridică dintr-o mișcare și așază dinaintea lui Kirilov hîrtie și un toc)*: Eu, Alexei Kirilov, declar că...

KIRILOV: Da. Cui? Cui? Vreau să știu cui fac această declarație?

PIERRE: Nimănui, tuturor. De ce să precizezi? Lumii întregi.

KIRILOV: Lumii întregi! Bravo. Și fără căință. Nu vreau s-aud de căință. Nu vreau să mă adresez autorităților. Haide, dictează. Universul întreg e ticăloșit, voi iscăli.

PIERRE: Da, universul e ticăloșit. Și dracu să le ia pe autorități. Scrie.

KIRILOV: Ai răbdare! Vreau să desenez la începutul paginii un cap care le scoate limba.

PIERRE: Ba nu. Fără nici un desen. Tonul e deajuns.

KIRILOV: Tonul, da, așa-i. Dictează-mi tonul.

PIERRE: « ... declar că azi dimineață l-am ucis pe studentul Șatov, în crîng, pentru că a trădat și a făcut un denunț în legătură cu proclamațiile. »

KIRILOV: Asta-i tot? Vreau să le mai spun nişte ocări.

PIERRE: E deajuns. Dă-mi foaia. Dar n-ai pus nici data, nici semnătura. Iscăleşte-te.

KIRILOV: Vreau să-i ocărăsc.

PIERRE: Atunci scrie *Vive la République*. Or să pălească.

KIRILOV: Da, da. Nu, am să scriu pe franţuzeşte: *Liberté, égalité, fraternité ou la mort*. Aşa. Ah ! şi pe urmă: *gentilhomme, séminariste russe et citoyen du monde civilisé*. Aşa, aşa ! E perfect. Perfect. *(Se ridică, îşi ia revolverul şi se repede să stingă lampa. Odaia rămîne în întuneric. Urlă din răsputeri, în noapte:)* Îndată, îndată . . .

O detunătură. Tăcere, Pe scenă cineva umblă pe dibuite. Pierre Verhovenski aprinde o lumînare şi luminează cadavrul lui Kirilov.

PIERRE: Perfect !

MARIA ŞATOV *(strigă, pe acelaşi palier)*: Şatov, Şatov !

Întuneric

POVESTITORUL: Denunţaţi de Liamşin, om slab de înger, ucigaşii lui Şatov au fost arestaţi, în afară de Verhovenski, care, în timpul acesta, instalat confortabil într-un compartiment de clasa întîia, trecea graniţa şi pregătea noi planuri pentru o societate mai bună. Dar dacă rasa celor ca Verhovenski este nemuritoare, nu-i tot atît de sigur că la fel este şi aceea a Stavroghinilor.

TABLOUL AL DOUĂZECI ŞI DOILEA

Acasă la Stavroghin. Varvara Stavroghin îşi pune pe umeri o pelerină. Lîngă ea, Daşa în doliu. Feciorul Alexei stă în pragul uşii.

VARVARA: Pregăteşte-mi trăsura ! *(Alexei iese.)* Să fugă aşa, la vîrsta lui, să bată drumurile, pe ploaie ! *(Plînge.)* Neghiobul ! Neghiobul ! Dar acum e bolnav. Oh ! am să-l aduc înapoi, viu sau mort ! *(Se îndreaptă către uşă, se opreşte, se întoarce spre Daşa.)* Draga mea, draga mea ! *(O sărută şi iese). Daşa o priveşte, pe fereastră, cum pleacă, apoi se aşază.*

DAŞA: Apără-i, Doamne, pe toţi, apără-i pe toţi, mai înainte de-a mă apăra pe mine. *(Intră brusc Stavroghin. Daşa îl priveşte pătrunzător. Tăcere.)* Ai venit să mă cauţi, aşa-i?

STAVROGHIN: Da.

DAŞA: Ce vrei de la mine?

STAVROGHIN: Am venit să-ţi cer să pleci mîine cu mine.

DAŞA: Aşa voi face ! Unde vom merge?

STAVROGHIN: În străinătate. Ne vom stabili acolo pentru totdeauna. Ai să vii?

DAŞA: Am să vin.

STAVROGHIN: Locul pe care-l ştiu e jalnic. În fundul unei văgăuni. Muntele îţi striveşte şi privirea şi gîndirea. În lumea asta e locul care seamănă cel mai mult cu moartea.

DAŞA: Te voi urma. Şi vei învăţa să trăieşti, să trăieşti din nou . . . Eşti puternic.

STAVROGHIN *(cu un zîmbet rău)*: Da, am tărie. Am fost în stare să mă las pălmuit fără să spun nimic, să înfrunt un ucigaş, să trăiesc în cea mai cumplită desfrînare, să-mi mărturisesc în public decăderea. Pot face orice, am o forţă neţărmurită. Dar nu ştiu cum s-o folosesc. Totul mi se pare străin.

DAŞA: Ah ! dacă Dumnezeu ţi-ar dărui măcar puţină dragoste, chiar dacă n-ar fi pentru mine.

STAVROGHIN: Da, eşti inimoasă, vei fi o bună infirmieră ! Dar, încă o dată, nu cumva să te înşeli. N-am putut niciodată să detest ceva. Nu voi iubi

deci niciodată. Nu sînt capabil decît de negare, de negare meschină. Dac-aş crede în sfîrşit în ceva, aş putea probabil să mă omor. Dar nu pot crede.

DAŞA *(tremurînd)*: Nicolas, un asemenea vid înseamnă credinţă, sau făgăduiala că vei putea crede.

STAVROGHIN *(privind-o, după o tăcere)*: Deci cred. *(Îşi îndreaptă ţinuta.)* Taci. Acum am treabă. *(Rîde straniu.)* Ce josnicie c-am venit să te caut. Îmi erai dragă şi, în durerea mea, mă simţeam alinat lîngă dumneata.

DAŞA: Venind la mine m-ai făcut fericită.

STAVROGHIN *(o priveşte într-un chip ciudat)*: Fericită? Bine, bine . . . Ba nu, nu-i cu putinţă . . . Eu aduc după mine numai răul . . . Nu învinuiesc însă pe nimeni.

Iese prin dreapta.

De afară se aude gălăgie. Varvara intră prin fund. În urma ei, Stepan Trofimovici, purtat în braţe ca un copil de către un ţăran spătos şi voinic.

ARVARA: Repede, aşază-l pe canapeaua de colo. *(Lui Alexei:)* Cheamă doctorul. *(Daşei:)* Tu, fă căldură în cameră. *(Stepan este aşezat pe sofa, ţăranul se retrage.)* Ia spune-mi, nebun ce eşti, ţi-a plăcut plimbarea? *(Stepan leşină. Înnebunită, se aşază lîngă el, îl bate pe mîini.)* Oh, linişteşte-te, linişteşte-te ! Prietenul meu ! Oh ! călăule ! călăule !

STEPAN *(revenindu-şi)*: Ah, dragă ! Ah, dragă !

VARVARA: Nu, ai răbdare, taci din gură.

El îi prinde mîna, i-o strînge cu putere în mîinile lui. Deodată, duce mîna Varvarei Stavroghin la buze.

Încleştîndu-şi dinţii, Varvara Stavroghin priveşte într-un colţ al camerei.

STEPAN: Te-am iubit . . .

VARVARA: Taci.

STEPAN: Te-am iubit toată viaţa, vreme de douăzeci de ani . . .

VARVARA: Dar ce tot repeţi într-una: « Te-am iubit, te-am iubit . . . » Destul ! Cei douăzeci de ani s-au dus şi nu se mai întorc. Proasta de mine ! *(Se ridică.)* Dacă n-ai de gînd să te culci la loc, am să . . . *(Cu o duioşie subită:)* Dormi, am să te veghez.

STEPAN: Da, am să dorm. *(Delirează, dar oarecum cu judecată.)* Scumpă şi neasemuită prietenă, mi se pare, ba nu, sînt aproape fericit. Dar fericirea nu-mi aduce nimic bun, căci pe dată încep să-i iert pe duşmanii mei . . . Dacă cel puţin aş putea fi şi eu iertat.

VARVARA *(mişcată, dar pe un ton repezit)*: Vei fi iertat. Deşi . . .

STEPAN: Da. N-o merit. Toţi sîntem vinovaţi. Dar dacă eşti lîngă mine, mă simt ca un copil, neprihănit ca un copil. Draga mea, nu pot trăi decît alături de o femeie. Şi la drumul mare era atît de frig . . . Dar am făcut cunoştinţă cu poporul. Le-am povestit viaţa mea.

VARVARA: Ai vorbit despre mine prin cîrciumi !

STEPAN: Da . . . adică pe ocolite . . . nu-i aşa. Şi pe urmă ei nu înţelegeau nimic. O, lasă-mă să-ţi sărut poala rochiei.

VARVARA: Şezi cuminte. Totdeauna ai fost un nesuferit.

STEPAN: Da, loveşte-mă şi pe obrazul celălalt, ca în Evanghelie. Totdeauna am fost un ticălos. Dar nu cu dumneata.

VARVARA *(plîngînd)*: Ba şi cu mine.

STEPAN *(cu exaltare)*: Nu, însă am minţit toată viaţa . . . Chiar şi cînd spuneam adevărul. N-am vorbit niciodată ca să spun adevărul, ci numai ca să vorbesc despre mine. Ştii că poate mint încă şi-acum?

VARVARA: Da, minţi.

STEPAN: Adică ... Singurul lucru adevărat este că te-am iubit. În ce privește restul, da, mint, cu siguranță. Neplăcut e, nu-i așa, că eu cred ce spun atunci cînd mint. Lucrul cel mai greu este să trăiești și să nu crezi în propriile tale minciuni. Dar acum ești lîngă mine și-ai să m-ajuți ... (*Își pierde cunoștința.*)

VARVARA: Vino-ți în fire, vino-ți în fire! Oh! Arde ca focul! Alexei!

Intră Alexei.

ALEXEI: L-am anunțat pe doctor, doamnă.

Alexei iese prin dreapta. Varvara se întoarce către Stepan.

STEPAN: Dragă, dragă, iată-te! Am chibzuit pe drum și-am înțeles o mulțime de lucruri, printe altele și că n-ar mai trebui să negăm, nimic ... Pentru noi e prea tîrziu, dar pentru cei care vor veni după noi, nu-i așa, schimbul de mîine, Rusia cea tînără ...

VARVARA: Ce vrei să spui?

STEPAN: Oh! citește-mi te rog fragmentul despre turma de porci.

VARVARA (*înspăimîntată*): Care turmă de porci?

STEPAN: Da, în evanghelistul Luca, știi, cînd demonii intrară în porci. (*Varvara merge să ia Biblia de pe birou și caută.*) Capitolul VII, versetele 32—36.

VARVARA (*în picioare, lîngă el*): « ... Și era acolo o turmă de porci mulți, păscînd în munte, și-l rugară ca să le dea voie să intre în aceia. Și le dete voie. Iar demonii ieșind din om intrară în porci; și se repezi turma de pe rîpă în lac, și se înecă. Și păzitorii, văzînd ce s-a întîmplat, fugiră și vestiră în oraș și la țară. Iar oamenii ieșiră să vază ce s-a întîmplat, și veniră la Isus, și găsiră pe omul din care ieșiseră demonii, îmbrăcat și întreg la minte, stînd la picioarele lui Isus și se înfricoșară. »

STEPAN: Ah! Ah! Da ... Demonii aceștia care ies din cel bîntuit, draga mea, în sfîrșit, vezi, cum să-ți spun, îi recunoști, sînt plăgile noastre, necurățeniile noastre, și bolnavul e Rusia ... Dar necurățeniile ies afară din ea și intră în turma de porci, vreau să spun în noi, în fiul meu, în alții, și ne repezim ca niște posedați și vom pieri. Însă bolnavul se va însănătoși și se va așeza la picioarele lui Isus, și toți se vor însănătoși ...! Da, într-o bună zi Rusia se va însănătoși!

VARVARA: N-ai să mori. Spui toate astea ca să-mi faci mie rău, om crud ce ești ...

STEPAN: Nu, draga mea, nu ... De altfel nu voi muri de tot. Vom învia, vom învia, nu-i așa ... Dacă există Dumnezeu, vom învia, asta-i profesiunea mea de credință. Și ți-o fac dumitale, pentru că te-am iubit ...

VARVARA: Dumnezeu există, Stepan Trofimovici. Fii încredințat că există.

STEPAN: Am înțeles asta, tot bătînd drumurile ... în mijlocul poporului meu. Toată viața am mințit. Mîine, mîine, draga mea, vom trăi din nou împreună ...

Cade pe spate.

VARVARA: Dașa! (*Apoi, stînd tot în picioare, țeapănă:*) O, Doamne, fie-ți milă de acest copil!

ALEXEI (*dă buzna din odaia învecinată*): Doamnă, doamnă ... (*Intră Dașa.*) Acolo, acolo. (*Arată înspre odaia de unde a venit.*) Domnul Stavroghin!

Dașa aleargă spre cameră. Se aud plînsetele ei. Apoi iese, cu încetineală.

DAȘA (*prăbușindu-se în genunchi*): S-a spînzurat!

Intră povestitorul.

POVESTITORUL: Doamnelor și Domnilor, încă un cuvînt! După moartea lui Stavroghin, medicii, reuniți într-o conferință, decretară că nu prezenta nici un semn de alienație mentală. (*Cortina*)

În românește de FLORICA-EUGENIA CONDURAC H

VALERIU RÂPEANU

Dostoievski și Camus

Dostoievski nu reprezintă pentru Camus numai o simplă pasiune de tinerețe menită să rămînă o amintire sentimentală sau o ciudățenie rememorată cu voluptatea scriitorului celebru citînd cu o anume cochetărie și uneori pentru efectul publicistic preferințe juvenile nebănuite. Dostoievski a însemnat pentru Camus mai mult chiar decît o revelație ce i-a înrîurit o anume perioadă a vieții. Opera lui Dostoievski s-a înscris pe traiectoria biografiei spirituale a lui Camus cu acea pregnanță a evenimentelor deosebite, a căror amploare și intensitate nu se poate estompa în perspectiva timpului: « Am cunoscut această operă la douăzeci de ani și zguduirea pe care am simțit-o este vie încă alți douăzeci »[1]. Precizia, claritatea și lipsa de artificii care dau frazei sale valoare de maximă, fac ca această frază să ne deschidă calea spre înțelegerea raportului exact al relației Dostoievski-Camus: permanenta influență pe care opera celui ce a scris *Posedații* a avut-o asupra autorului *Ciumei*. Camus așeza *Posedații* « alături de trei sau patru mari opere, ca *Odiseea*, *Război și pace*, *Don Quijote* și teatrul lui Shakespeare, care încununează enorma îngrămădire a creațiilor spirituale »[2]. Atunci cînd (în « Mitul lui Sisif ») arată că marii romancieri sînt « romancieri filozofi, adică tocmai contrariul scriitorilor tezişti », îl amintește pe Dostoievski după Balzac, Sade, Melville, Stendhal, și înaintea lui Proust, Malraux, Kafka. Dar pentru Camus, Dostoievski nu era un geniu clasat în filele istoriei literare, nu-și avea locul într-o galerie de portrete respectabile, privite cu admirație dar cu o desăvîrșită impasibilitate. Ca să înțelegem esența atitudinii lui Camus față de Dostoievski trebuie să pornim de la această frază: « fără Dostoievski, literatura franceză a secolului XX n-ar fi fost ceea ce este ».

Nu-i vorba aici doar de un omagiu convențional. Ori de cîte ori și-a făcut genealogia literară, ori de cîte ori a fost întrebat care sînt scriitorii ce l-au influențat sau măcar l-au ajutat să ia act de vocația sa, Camus s-a referit și la literatura rusă: « Dintre moderni: Grenier, Malraux, Montherlant; dintre cei vechi: Pascal, Molière, literatura rusă din secolul al XIX-lea, spaniolii »[3]. Iar dintre scriitorii ruși care au influențat într-adevăr literatura franceză, întîietatea o are, după părerea sa, nu numai o dată exprimată, Dostoievski: « Producția noastră (literară) ar putea într-adevăr, atunci cînd este valoroasă, să se revendice din Dostoievski mai degrabă decît din Tolstoi . . . Fără îndoială relieful și profunzimea se întîlnesc și la personajele lui Dostoievski; dar el nu face din aceasta, ca Tolstoi, o regulă a creației sale. Dostoievski caută mai întîi mișcarea, Tolstoi forma. Între femeile tinere din *Posedații* și Natașa Rostov există aceeași diferență ca între un personaj cinematografic și un erou de teatru: mai multă însu-

---

[1] *Pour Dostoievski*, 1955, în Camus « Théâtre », ed. Gallimard, N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade, p. 1879.

[2] Articolul citat, p. 1879.

[3] Vezi CAMUS «Essais», ed. Gallimard, N. R.F., Bliothèque de la Pleiade, p. 1923

fleţire şi mai puţine cărnuri »[1]. Să nu înţelegem de aici că opera lui Tolstoi se situa în sistemul valoric al lui Camus pe o treaptă inferioară. Nu calitatea operei îl face să-l prefere pe Dostoievski lui Tolstoi — deoarece Camus aprecia o operă « pentru ceea ce aduce nou în legătură cu natura umană » — ci gradul deosebit în care cei doi exprimă îndoielile, întrebările, tragediile vieţii moderne. E drept, nici opera lui Tolstoi nu a rămas fără rezonanţă în creaţia lui Camus. Pierre-Henri Simon remarcă prezenţa unei atitudini tolstoiene mai ales în ceea ce priveşte încrederea pe care Camus a manifestat-o în « bunătatea inimii » (vezi « Témoins de l'homme », p. 223). Camus mărturisea chiar — în prefaţa la opera lui Roger Martin du Gard, din care am citat mai înainte — că este « o mare şansă ca scriitorii, după ce au asimilat *Posedaţii*, să scrie o dată *Război şi pace* ». Dar pe cînd Tolstoi reprezenta un ideal artistic al cărui fascicol de raze a influenţat numai anumiţi scriitori, cum era Roger Martin du Gard — « singurul scriitor din generaţia sa pe care îl putem plasa în descendenţa lui Tolstoi »[2] — Dostoievski era un contemporan prin înseşi întrebările fundamentale cuprinse în opera lui, prin acuitatea cu care a intuit tot ceea ce ne frămîntă astăzi. De aceea era nemulţumit de faptul că unii confraţi nu văd în opera lui Dostoievski decît « o moştenire de umbre ».

Odată aceste elemente fundamentale elucidate, se cade să ne oprim asupra unei alte întrebări: nu cumva opera clasicului rus a fost numai un argument necesar construirii unui sistem, deoarece ea formează unul din pilonii celor două lucrări fundamentale: « Mitul lui Sisif » şi « Omul revoltat »? Fără îndoială, structurile gîndirii lui Camus sînt impregnate de viziunea dostoievskiană, nu în sensul unei supuneri oarbe, ci al discernării cu un ascuţit spirit critic a elementelor care proiectează opera lui Dostoievschi în însuşi fluxul vieţii contemporane. Spuneam mai sus că opera lui Dostoievski n-a constituit numai o revelaţie. Pe măsură ce Camus a cunoscut drama epocii lui, l-a înţeles pe Dostoievski ca pe unul care « a trăit şi a exprimat cel mai profund destinul nostru istoric ». Aşa cum se arată şi în « Omul revoltat », Dostoievski este scriitorul care, « înaintea lui Nietzsche, a ştiut să discearnă nihilismul contemporan ». Îl considera « adevăratul profet » al secolului XX, deoarece « a prevestit domnia marilor Inchizitori şi triumful puterii asupra dreptăţii ». Îl impresiona în mod deosebit ideea de dreptate şi în *Carnetele* sale notează la un moment dat: « Atracţia resimţită de anumite spirite pentru justiţie şi mecanismul ei absurd. Gide, Dostoievski, Balzac, Kafka, Malraux, Melville etc. Trebuie să caut explicaţia »[3].

Ideea contemporaneităţii lui Dostoievski o aflăm exprimată încă în « Mitul lui Sisif ». Pentru Camus, lumea lui Dostoievski este *lumea noastră*, ne identificăm cu cărţile lui, pentru că întrebările lor retrăiesc prin noi şi noi trăim prin ele. Nici un alt scriitor nu i se pare atît de intim legat de viaţa modernă pe care nu numai că a prefigurat-o, dar cu care se confundă în datele ei esenţiale şi caracteristice. « . . . Ce creaţie prodigioasă, ale cărei suflete de foc şi gheaţă ne par atît de familiare ! Lumea pasionată de indiferenţa care bubuie în inima lor nu ne pare întru nimic monstruoasă. Regăsim neliniştile noastre cotidiene.

---

[1] Vezi prefaţa la operele lui Roger Martin du Gard, în Albert Camus « Essais », Bibliothèque de la Pléiade, p. 1131.

[2] Prefaţa citată, p. 1132.

[3] « *Carnets* », janvier 1942 — mars 1951, N.R.F., Gallimard, p. 14.

Şi nimeni fără îndoială ca Dostoievski n-a ştiut să dea lumii absurde un prestigiu atît de apropiat şi atît de torturant »[1].

Vorbeam mai sus despre faptul că Dostoievski — la care admira « gustul lucidităţii pentru ea însăşi » — reprezintă un numitor comun în opera lui Camus. Adevărul acesta s-a impus încă din timpul vieţii sale, şi deoarece la apariţia adaptării după *Posedaţii* a fost întrebat: « În raport cu *Omul revoltat*, cum situaţi, în linia operei dumneavoastră, piesa pe care aţi extras-o din romanul lui Dostoievski? », Camus răspunde: « Un capitol din *Omul revoltat* se numeşte *Posedaţii*. Graţie acestei adaptări, iată-l ilustrat pe scenă ». În ce sens trebuie înţeleasă această afirmaţie? deoarece pentru orice cititor este limpede că *Posedaţii* nu ilustrează o temă livrescă, nici nu dramatizează o schemă ideologică, deşi textul lui Camus exprimă un sistem de gîndire dar nu o teză. *Posedaţii* este o operă prin esenţă contemporană. Nu prin coincidenţa situaţiilor, ci prin structura, frămîntările personajelor şi sensul acţiunii lor. Şi aceasta, deoarece relaţia Camus-Dostoievski, pentru cei mai mulţi simbolizată de adaptarea *Posedaţilor*, depăşea simpla afinitate spirituală. Camus *retrăia* de fapt avatarurile eroilor dostoievskieni pînă la deplina confundare cu destinul lor. Interpretînd partitura scenică a unora din ei avea sentimentul deplinei contopiri. Întrebat ce roluri din cariera lui de actor i-au plăcut mai mult, el răspundea: « L-am iubit mai mult pe Ivan Karamazov. Poate l-am jucat rău, dar mi s-a părut că-l înţeleg perfect. Jucîndu-l, mă exprim direct »[2]. Tot în acest interviu la întrebarea « care sînt autorii pe care vreţi să-i puneţi în scenă? », el răspunde: « Shakespeare, Eschil, Dostoievski, marii spanioli, Molière şi Corneille ». Roger Quillot observa, în comentariile la ediţia citată, faptul că « *Posedaţii* oferă o viziune asupra universului nostru conformă cu cea a lui Camus: o lume zguduită din temelii, în căutarea salvării, pe care o caută în sînge, în ură, în violenţă, dar de asemeni în frivolitate . . . În timp ce în *Requiemul* lui Faulkner, Camus a crezut că descoperă o tehnică a tragediei moderne, în *Posedaţii* a regăsit tragismul însuşi al lumii moderne, care se pretează la satiră ca şi la humor ».[3]

Dar opera lui Dostoievski este oare absurdă, se va întreba Camus? În « Mitul lui Sisif » vorbise despre « judecăţi absurde ». Strigătul lui Ivan Karamazov: « Totul este permis » era şi el înscris în sfera absurdului, cu precizarea de a nu fi « înţeles într-un sens vulgar ». Deoarece acest strigăt nu era unul « de eliberare şi de bucurie », ci reprezenta o « constatare amară ». De aceea, conchide Camus, « opera lui Dostoievski nu este o operă absurdă, ci una care pune problema absurdului ». Şi aceasta, deoarece Dostoievski dă răspuns la întrebările pe care şi le pun eroii săi în timp ce « o operă absurdă nu oferă nici un răspuns ».

Deosebit de interesantă este de asemenea precizarea faptului că ceea ce « contrazice absurdul în această operă, nu este caracterul ei creştin, ci prevestirea vieţii viitoare ». Camus crede că poţi fi « creştin şi absurd », deoarece « există creştini care nu cred în viaţa viitoare ». Or filozofia lui Dostoievski este rezumată de Camus astfel: « existenţa este mincinoasă *şi* eternă » (*subliniere în text*). În *Omul revoltat*[4], perspectiva asupra lui Dostoievski căruia i se consacră de asemenea un capitol (*Refuzul salvării*) este oare alta? Nu. Camus

---

[1] Interviu în *Paris Théâtre*, 1958, apud ediţia citată, *Théâtre*, p. 1712.
[2] Roger Quillot în *Théâtre*, ed. citată, p. 1874.
[3] *Mitul lui Sisif* apărut în 1942, *Omul revoltat* în 1951.
[4] *Mitul lui Sisif* a apărut în « *Essais* » p. 186

construiește aici o paralelă între revolta romantică și cea a eroilor lui Dostoievski: « Ambiția revoltatului romantic este de a vorbi cu Dumnezeu de la egal la egal . . . » Romanticul nu contestă nici « puterea și nici locul divinității », în timp ce, continuă Camus, Ivan Karamazov « îl pe judecă Dumnezeu de la înălțime ». Dar pe Camus, Dostoievski îl interesa în primul rînd pentru ideea de *dreptate*, așa cum am văzut și din însemnarea aflată în carnetele sale: « Ivan nu se va mai încrede în acest Dumnezeu misterios, ci într-un principiu mai înalt care este dreptatea. El pune temelia principală a revoltei, care este de a substitui împărăția harului prin aceea a dreptății ». Dar care este locul eroului dostoievskian în evoluția « omului revoltat »? Ivan reprezintă chipul revoltatului « incapabil de acțiune, sfîșiat între ideea de nevinovăție și voința crimei. Urăște pedeapsa cu moartea pentru că reprezintă imaginea condiției umane și în același timp se îndreaptă către crimă ».[1]

N-am căutat în aceste rînduri să elucidăm o relație ce implică în fond discutarea întregii creații a lui Camus. Ceea ce am dorit este să oferim cititorului cîteva elemente care să contureze nu numai locul ocupat de Dostoievski în conștiința unuia din cei mai mari scriitori contemporani, dar și modul în care autorul *Posedaților* continuă să trăiască în secolul XX — nu ca un clasic al veacului trecut, ci ca un contemporan.

---

[1] *Omul revoltat* în Albert Camus, « Essais », ed. citată, p. 465—471.

WILLIAM FAULKNER

ZGOMOTUL ȘI FURIA

ROMANUL SECOLULUI XX

7 aprilie 1928

Peste gard, printre locurile cu flori încîrligate, îi vedem izbind mingea. Veneau spre locul unde era steagul și eu mergeam de-a lungul gardului. Luster căuta prin iarbă pe lîngă pomul cu flori. Au scos steagul și izbeau mingea mai departe. Pe urmă au pus steagul la loc și unul din ei a izbit mingea și apoi celălalt a izbit-o. Pe urmă s-au dus mai departe și eu mergeam de-a lungul gardului. Luster a venit dinspre pomul cu flori şi am mers amîndoi pe lîngă gard şi ei s-au oprit și noi ne-am oprit și m-am uitat peste gard în timp ce Luster căuta prin iarbă.

« Aici *caddie* [1]. Şi a izbit mingea. Au trecut mai departe de-a curmezișul pajiștei. Mă țineam de gard și-i priveam cum se depărtează.

« Ia ascultă la el », a spus Luster. « Grozav mai ești — treizeci și trei de ani şi uite cum te porţi. După ce-am bătut drumul pînă-n oraș să-ți cumpăr prăjitura. Taci cu scîncetu ăsta. Nu vrei să m-ajuți să găsesc banu, să mă duc și eu diseară la circ. »

Izbeau cîte puţin deodată, peste pajiște. M-am întors pe lîngă gard pînă unde era steagul. Flutura peste iarba luminoasă și peste copaci.

« Haide », a spus Luster. « Pe aici ne-am uitat. Acuma nu mai vin. Haide să mergem pînă la cotul pîrîului și să găsim banu pînă nu-l găsesc negrii ăia. »

Era roșu și flutura peste pajiște. Pe urmă a fost o pasăre care a zburat pieziș și s-a cocoțat deasupra. Luster a aruncat. Steagul flutura peste iarba luminoasă și peste copaci. Mă ţineam de gard.

« Taci cu gemetele astea », a spus Luster. « Nu pot să-i fac să vină dacă ei nu vor să vină. Dacă nu taci din gură mammy n-o să-ţi mai facă ziua ta. Dacă nu-ţi ţii gura știi ce-am să fac. Am să mânînc eu toată prăjitura. Şi lumînările. Toate lumînările. Treizeci şi trei, cîte sînt. Haide să mergem jos, la cotul pîrîului. Trebuie să-mi găsesc banu. Poate mai culegem și cîte o minge. Uite. Uite-i colo. Dincolo. Vezi.»

A venit pînă la gard și a arătat cu mîna. « Uite-i. Nu se mai întorc aici. Hai. »

Am mers de-a lungul gardului și am ajuns la gardul grădinii, unde erau umbrele. Umbra mea era mai înaltă decît a lui Luster pe gard. Am ajuns pînă la locul unde era spărtura și am trecut pe acolo.

« Stai niţel », a spus Luster. « Iar te-ai agăţat în cui. Nu poţi să te strecori pe aici fără să te-agăţi mereu de cuiu ăsta. »

[1] *caddie* (pronunță — cady) Băiatul care poartă rachetele de golf urmîndu-i pe jucători de-a lungul terenului. (N. tr.)

Caddy m-a desprins și ne-am strecurat pe acolo. Unchiul Maury a spus că să nu ne vadă nimeni, așa că mai bine să ne aplecăm cînd trecem, a spus Caddy. Mai jos, Benjy. Așa vezi. Ne-am tupilat și am traversat grădina, pînă unde florile foșneau și se întindeau înspre noi. Pămîntul era tare. Ne-am suit pe gard, acolo unde grohăiau și amușinau porcii. Cred că sînt supărați pentru că unul din ei a fost tăiat astăzi, a spus Caddy. Pămîntul era tare, brăzdat și noduros.

Ține-ți mîinile în buzunare, a spus Caddy. Că-ți îngheață. Nu vrei să ai mîinile *degerate de Crăciun, nu.*

« E foarte frig afară », a spus Versh. « N-ai ce să cauți afară. »

« Ce mai e acuma », a spus Mama.

« Vrea afară », a spus Versh.

« Lasă-l să iasă », a spus Unchiul Maury.

« E prea frig », a spus Mama. « Mai bine să stea înăuntru. Benjamin. Taci acuma. »

« N-are ce să-i strice », a spus Unchiul Maury.

« Benjamin », a spus Mama « Dacă nu ești cuminte te trimit la bucătărie ».

« Mammy a spus să nu-l lăsăm în bucătărie azi », a spus Versh. « Zice că are de gătit mîncarea. »

« Lasă-l să iasă, Caroline », a spus Unchiul Maury. « Vrei să te-mbolnăvești din cauza lui. »

« Știu eu bine », a spus Mama. « E pedeapsa lui Dumnezeu. Stau și mă gîndesc uneori ».

« Știu, știu », a spus Unchiul Maury. «Trebuie să fii tare. Să-ți fac un grog ».

« Asta mă irită și mai rău », a spus Mama. « Parcă tu nu știi. »

« Ai să te simți mai bine », a spus Unchiul Maury. « Înfofolește-l bine, băiete, și scoate-l puțin afară ».

Unchiul Maury a plecat. Versh a plecat.

« Taci acuma te rog », a spus Mama. « Te scoatem afară cît putem de repede. Nu vreau să mi te îmbolnăvești.

Versh mi-a pus șoșonii și paltonul și ne-am luat din cuier șapca mea și am ieșit. Unchiul Maury punea la loc sticla în bufetul din sufragerie.

« Ține-l afară vreo jumătate de ceas , băiete», a spus Unchiul Maury. « Ține-l în curte. »

« Da domnule », a spus Versh. « Nu-l lăsăm niciodată să iasă din curte. »

Am ieșit afară. Soarele era rece și luminos.

« Pe unde-o iei », a spus Versh. « Doar n-oi fi vrînd să mergi în oraș, nu » Mergeam prin frunzele foșnitoare. Gardul era rece. « Ține-ți

mîinile-n buzunare mai bine », a spus Versh. « Îți îngheață pe gard și p-ormă ce te faci. De ce n-oi fi așteptînd-o în casă». Mi-a vîrît mîinile în buzunare. Îl auzeam foșnind prin frunze. Puteam să miros frigul. Poarta era rece.

« Uite niște alune. Hopa. S-a suit în copac. Ia uită-te la veverița aia, Benjy. »

Nu mai simțeam poarta de loc dar puteam să miros frigul luminos.

« Mai bine bagă-ți mîinile în buzunare la loc. »

Caddy mergea. Pe urmă a alergat, sacoșa cu cărți se legăna și sălta în urma ei.

« Salut, Benjy », a spus Caddy. A deschis portița și a intrat și s-a aplecat. Caddy mirosea ca frunzele. « Ai ieșit să m-aștepți », a spus ea. « Ai ieșit s-o aștepți pe Caddy. De ce l-ai lăsat să-i înghețe mîinile, Versh. »

« I-am spus să și le țină în buzunare », a spus Versh. « Se tot ține de gardu ăsta de fier. »

« Ai ieșit s-o aștepți pe Caddy », a spus ea, și-mi freca mîinile. « Ce este. Ce vrei tu să-i spui lui Caddy » Caddy mirosea ca pomii și ca atunci cînd spune că am adormit.

Ce tot zbieri așa, a spus Luster. Ai să-i vezi iar cînd o să ajungem la cotu pîrîului. Uite. Ține o crenguță. Mi-a dat floarea. Am trecut peste gard, în pajiște.

« Ce este », a spus Caddy. « Ce vrei tu să-i spui lui Caddy. L-au trimis ei afară, Versh ».

« N-am putut să-l ținem înăuntru », a spus Versh. « A tot zbierat pînă l-au lăsat să iasă, și atunci a venit glonț aici, să se uite peste gard. »

« Ce este », a spus Caddy. « Ai crezut că e Crăciunul cînd mă întorc eu acasă de la școală. Așa ai crezut. Crăciunul e poimîine. Moș Crăciun, Benjy. Moș Crăciun. Hai, să fugim pînă acasă să ne-ncălzim.» M-a luat de mînă și am alergat prin frunzele foșnitoare, luminoase. Am fugit în sus pe scări, din frigul luminos în frigul întunecos. Unchiul Maury punea la loc sticla în bufet. A strigat-o pe Caddy. Caddy a spus;

« Du-l înăuntru la foc, Versh. Du-te cu Versh », a spus. « Viu și eu numaidecît. »

Ne-am dus la foc. Mama a spus,

« Nu i-e frig, Versh. »

« Nu, vă rog », a spus Versh.

« Scoate-i paltonul și șoșonii », a spus Mama. « De cîte ori să-ți spun să nu-l aduci în casă cu șoșonii. »

« Da, vă rog », a spus Versh. « Stai liniștit. » Mi-a scos șoșonii și mi-a descheiat paltonul. Caddy a spus,

« Stai niţel, Versh. N-ar putea să mai iasă niţel, Mamă. Vreau să meargă cu mine ».

« Mai bine lasă-l aici », a spus Unchiul Maury. « A fost destul pe-afară azi. »

« Mai bine staţi amîndoi în casă », a spus Mama. « Se lasă frig, mi-a spus Dilsey. »

« Ei, Mamă », a spus Caddy.

« Prostii », a spus Unchiul Maury. « A stat toată ziua la şcoală. Are nevoie de aer curat. Du-te, Caddy. »

« Lasă-l şi pe el Mamă », a spus Caddy. « Te rog. Ştii că altminteri iar începe să plîngă. »

« Atunci de ce spui de faţă cu el », a spus Mama. « De ce l-ai mai adus. Ca să mă necăjească iar. Aţi fost destul afară. Mai bine stai aici şi joacă-te cu el. »

« Lasă-i să iasă, Caroline », a spus Unchiul Maury. « Puţin ger n-are ce să le strice. Gîndeşte-te, trebuie să-ţi ţii firea. »

« Ştiu », a spus Mama. « Nimeni nu crede cît mi-e de groază de Crăciunul ăsta. Nimeni nu mă crede. Nu sînt eu femeia care să reziste la aşa ceva. Aş vrea să fiu mai tare — pentru Jason şi pentru copii. »

« Trebuie să-ţi ţii firea şi să nu te mai necăjeşti, » a spus Unchiul Maury. « Haide, luaţi-o din loc, voi copii. Dar vezi să nu staţi prea mult afară. Se supără Mama. »

« Da, vă rog, » a spus Caddy. « Hai, Benjy. Mergem afară. » Mi-a încheiat paltonul şi am mers înspre uşă.

« Ai de gînd să scoţi copilul afară fără şoşoni », a spus Mama. « Vrei să se îmbolnăvească tocmai acuma cînd are să fie casa plină de musafiri. »

« Am uitat », a spus Caddy. « Am crezut c-a rămas cu ei în picioare ».

Ne-am întors. « Trebuia să te gîndeşti », a spus Mama. *Stai liniştit, o dată*, a spus Versh. Mi-a pus şoşonii. « Într-o zi eu n-am să mai fiu, şi o să trebuiască să te gîndeşti tu la el ». *Hai taci*, a spus Versh. « Vino şi sărut-o pe Mama, Benjamin. »

Caddy m-a dus pînă la scaunul Mamei şi Mama mi-a luat faţa în mîinile ei şi m-a strîns lîngă ea.

« Copilul meu, săracu de tine, copilaşul meu », a spus. Mi-a dat drumul. « Tu şi cu Versh, aveţi grijă de el, dragă. »

« Da, da, » a spus Caddy. Am ieşit. Caddy a spus,

« Nu-i nevoie să mergi şi tu, Versh. Am eu grijă de el. »

« Foarte bine, » a spus Versh. « Nu ies pe frigul ăsta de plăcere. » A mers mai departe şi noi ne-am oprit în hall şi Caddy a stat în ge-

nunchi și m-a ținut în brațe, și-a ținut fața ei rece și luminoasă lîngă fața mea. Mirosea ca pomii.

« Tu nu ești săracu de tine. Nu-i așa. Tu o ai pe Caddy. N-o ai tu pe Caddy ? »

N-ai de gînd să taci cu zbieretele și smiorcăitul ăsta, a spus Luster. Nu ți-e rușine, să tot ragi așa. Am trecut pe lîngă casa trăsurii unde era trăsura. Avea o roată nouă.

« Urcă aici și stai liniștit pînă vine maică-ta », a spus Dilsey. — M-a împins în trăsură. T.P. ținea hățurile. « Nu pricep de loc de ce n-a luat Jason o trăsură nouă », a spus Dilsey. « Rabla asta are să se facă bucățele cu voi într-o zi. Uite ce roți are. »

Mama a ieșit și-și trăgea voalul pe față. Avea flori în brațe.

« Unde-i Roskus, » a spus

« Roskus nu mai poate să-și miște mîinile astăzi », a spus Dilsey. « T.P. poate să mîne foarte bine. ».

« Mie mi-e frică », a spus Mama. « Cred c-ați putea să-mi găsiți un vizitiu măcar o dată pe săptămînă. Dumnezeu știe că nu cer prea mult. »

« Știi tot așa de bine ca și mine că Roskus are reumatismul prea tare ca să poate face mai multe decît are de făcut. Miss Cahline, » [1] a spus Dilsey. « Urcă-te și, hai, plecați. T.P. știe să mîne caii la fel de bine ca Roskus. »

« Mie mi-e frică », a spus Mama. « Și cu copilu. »

Dilsey a urcat scările. « Îi mai spui ăstuia copil », a spus ea. A luat-o pe Mama de braț. « Coșcogeamitea omu. E cît T.P. Haide acuma. Plecați odată. »

« Mie mi-e frică », a spus Mama. Au coborît pe scări, și Dilsey a ajutat-o pe Mama să urce în trăsură. « Poate că așa ar fi cel mai bine pentru toți », a spus Mama.

« Nu ți-e rușine, să vorbești așa », a spus Dilsey. « Parcă nu știi că n-ajunge un negru de optșpe ani s-o facă pe Queenie să-și iasă dintr-ale ei. E mai bătrînă decît el și Benjy la un loc. Și vezi să nu dai cu biciu în Queenie, T.P., auzi. Dacă nu mîi cum vrea Miss Cahline îl pun pe Roskus pe tine. Pentru asta nu-i prea înțepenit.»

« Da vă rog », a spus T.P.

« Simt eu c-o să se-ntîmple ceva », a spus Mama. « Taci, Benjamin ».

« Dă-i o floare s-o țină », a spus Dilsey. « Asta vrea ». Și-a întins mîna înăuntru în trăsură.

« Nu, nu, » a spus Mama. « Vezi că le risipești pe toate ».

---

[1] Pronunțat Calain (Caroline în pronunția negrilor — N.tr.)

« Ține-le », a spus Dilsey. « Scot numai una » Mi-a dat o floare și mîna ei a plecat.

« Plecați o dată, pînă nu vă vede Quentin și vrea să meargă și ea, » a spus Dilsey.

« Unde-i », a spus Mama.

« În casă, se joacă cu Luster », a spus Dilsey. « Dă-i drumul, T.P. Vezi, mînă caii cum te-a învățat Roskus. »

« Da, vă rog », a spus T.P. « Prrr, Queenie ».

« Vezi cu Quentin », spus Mama. « Ai grijă să nu. »

« Bine, bine », a spus Dilsey.

Trăsura s-a smucit și a scrîșnit pe pietrișul aleii. « Mi-e frică să plec și s-o las pe Quentin », a spus Mama .« Mai bine n-aș mai merge. T.P.» Am trecut pe poartă acolo unde nu se mai zmucea. T.P. a bătut-o cu biciul pe Queenie.

« T.P. ce faci », a spus Mama.

« Trebuie s-o pun pe roate, » a spus T.P. « S-o țin trează pînă tragem iar la grajd. »

« Întoarce », a spus Mama. » Mi-e frică să plec și s-o las pe Quentin.

« Nu pot să-ntorc aici », a spus T.P. Pe urmă s-a făcut loc mai larg.

« Aici poți să-ntorci, nu », a spus Mama.

« Ba da », a spus T.P. Am început să întoarcem.

« T.P. ce faci », a spus Mama și s-a agățat de mine.

« Trebuie să-ntorc într-un fel », a spus T.P. « Hoo, Queenie ». Ne-am oprit.

« O să ne răstorni », a spus Mama.

« Ce să fac acuma », a spus T.P.

« Mi-e frică să te las să-ntorci», a spus Mama.

« Hai Queenie », a spus T.P. Am mers mai departe.

« Simt eu că Dilsey n-o să aibe grijă și o să se întîmple ceva cu Quentin pînă mă-ntorc, » a spus Mama. « De-am ajunge mai repede înapoi acasă. »

« Hopa », a spus T.P. A lovit-o pe Queenie cu biciul.

« T.P., » a spus Mama și m-a ținut strîns. Puteam să aud copitele lui Queenie și formele luminoase alunecau lin și mereu de o parte și de alta și umbrele lor alunecau pe spinarea lui Queenie. Mergeau mereu ca niște roți de lumină. Pe urmă cele dintr-o parte s-au oprit la stîlpul înalt acolo unde este soldatul. Dar de cealaltă parte mergeau lin și mereu, numai că ceva mai încet.

« Ce vrei», a spus Jason. Își ținea mîinile în buzunare și avea un creion după ureche.

« Ne ducem la cimitir », a spus Mama.

« N-aveţi decît », a spus Jason. « Doar n-o să te opresc eu, ce crezi. Asta-i tot ce-ai vrut cu mine, să-mi spui asta. »

« Ştiu că tu nu vrei să vii », a spus Mama. « M-aş simţi mai în siguranţă dacă ai veni şi tu. »

« Cum adică, în siguranţă », a spus Jason. « Tata și cu Quentin n-au să te mănînce. »

Mama şi-a ridicat batista sub voal. « Termină, Mamă », a spus Jason. «Vrei să-l faci pe nenorocitu ăsta de idiot să-nceapă să zbiere în mijlocul pieţii. Mînă-nainte, T.P. »

« Hai, Queenie », a spus T.P.

« Pedeapsa lui Dumnezeu », a spus Mama. « Dar o să mă duc şi eu. Curînd, curînd. »

« Ascultă », a spus Jason.

« Hoa », a spus T.P. Jason a spus,

« Unchiul Maury îmi cere cincizeci de dolari din banii tăi, Ce-ai de gînd. »

« Ce mă-ntrebi pe mine », a spus Mama. « Eu n-am nici un cuvînt. Încerc să nu vă dau prea mare bătaie de cap, ţie și lui Dilsey. Curînd mă duc și eu și pe urmă n-ai decît. »

« Dă-i drumu T.P. », a spus Jason.

« Haidem Queenie », a spus T.P. Formele mergeau mai departe. Cele dintr-o parte au început iar, luminoase și repezi și line, ca atunci cînd Caddy spune că acuma dormim.

Plîngăciosule, a spus Luster. Nu ţi-e ruşine. Am trecut prin grajd. Boxele cailor erau toate deschise. Acuma nu mai ai poney bălţat să călăreşti, a spus Luster. Pe jos era uscat și praf. Acoperișul cădea. Găurile pe unde trecea lumina prelungă erau pline de galben care se rotea. Ce dracu vrei. Vrei să-ţi spargă capu cu mingile lor.

« Ţine-ţi mîinile în buzunare », a spus Caddy. « Că-ţi îngheaţă. Nu vrei să ai mîinile degerate tocmai acuma, de Crăciun. »

Am ocolit grajdul. Vaca cea mare și cea mică erau în uşă şi puteam să-i auzim pe Queenie şi Prince şi Fancy dînd din picioare înăuntru. « Dacă n-ar fi atîta de frig am călări pe Fancy », a spus Caddy. « Dar e prea frig să mergem călare astăzi. » Pe urmă am văzut cotul pîrîului unde se ridica fumul. « Acolo înjunghie porcul », a spus Caddy. « Putem să ne întoarcem pe acolo, să vedem și noi ». Am coborît panta.

« Vrei să duci tu scrisoarea », a spus Caddy. « Poţi s-o duci tu. » A scos scrisoarea din buzunarul ei și a pus-o într-al meu. « E un cadou de Crăciun », a spus Caddy. « Unchiul Maury vrea să-i facă o surpriză

d-nei Patterson. Trebuie să i-o dăm fără să ne vadă nimeni. Ţine-ţi mîinile în buzunare acuma, frumos ». Am ajuns la cotul pîrîului.

« A înghețat », a spus Caddy. « Uite. » A spart deasupra apei și a lipit o bucată de obrazul meu. « Ghiață. Asta înseamnă că e foarte frig. » M-a ajutat să trec și am mers în sus pe deal. « Nu-i voie să le spunem nici Tatii nici Mamei. Înţelegi ce vreau să spun. Adică e o surpriză și pentru Tata și pentru Mama și pentru doamna Patterson, pentru că domnul Patterson ţi-a trimis o dată zahăr candel. Ţi-aduci aminte cînd ţi-a trimis domnul Patterson zahăr candel astă vară. »

Era un gard. Viţa de vie era uscată și vîntul foșnea prin ea.

« Numai că nu înţeleg de ce Unchiul Maury nu l-a trimis pe Versh », a spus Caddy. « Doar Versh n-are să spună la nimeni ». Doamna Patterson se uita pe fereastră. « Așteaptă aici », a spus Caddy. « Așteaptă-mă aici. Dă-mi mie scrisoarea. Mă întorc numaidecît. » A scos scrisoarea din buzunarul meu « Ţine-ţi mîinile în buzunare ». S-a urcat pe gard cu scrisoarea în mînă și a trecut printre florile cafenii foșnitoare. Doamna Patterson a venit la ușă și a deschis-o și a stat acolo.

Domnul Patterson săpa florile verzi. S-a oprit din săpat și s-a uitat la mine. Doamna Patterson a venit prin grădină, alergînd. Cînd i-am văzut ochii am început să plîng. Idiotule, a spus doamna Patterson. I-am spus să nu te mai trimită singur. Dă-o-ncoace. Repede. Domnul Patterson venea repede, cu hîrlețul. Doamna Patterson s-a aplecat peste gard, și a întins mîna. Încerca să se urce pe gard. Dă-mi-o, a spus. Dă-o-ncoace. Domnul Patterson s-a suit pe gard. El a luat scrisoarea. Doamna Patterson și-a prins rochia în gard. I-am văzut ochii iar și am luat-o la fugă în jos pe deal.

« Nu-i nimic acolo decît case », a spus Luster. « Mergem jos pînă la cotu pîrîului. »

Spălau rufele la cotul pîrîului. Una din ele cînta, Simţeam mirosul rufelor scuturate și fumul care sufla dinspre cotul pîrîului.

« Stai jos aici », a spus Luster. « N-ai treabă dincolo. Ăștia te și pocnesc, zău așa. »

« Ce vrea. »

« Nici el nu știe ce vrea », a spus Luster. « Ar cam vrea să se ducă-n sus, acolo unde dau cu bîta-n minge. Stai jos aici și joacă-te cu crenguţa. Uită-te la copiii ăia care se joacă în apă, dacă vrei numaidecît să te uiţi la ceva. Ce dracu nu poţi să te porţi și tu ca oamenii. » M-am așezat pe mal unde spălau ele și fumul se înălța albăstriu.

« Vreuna din voi a văzut un ban de douășcinci de cenţi pe-aici », a spus Luster.

« Ce ban ».

« Ăla pe care l-am avut azi dimineaţă, » a spus Luster. « L-am pierdut pe undeva. Mi-a căzut, uite, prin gaura asta din buzunar. Dacă nu-l găsesc nu mai pot să mă duc la circ diseară. »

« De unde dracu ai găsit tu douăşcinci de bani, băiete. În buzunarul vreunui alb cînd nu era atent. »

« L-am găsit acolo unde se găsesc », a spus Luster. « Şi mai sînt o grămadă acolo. Numai că trebuie să-l găsesc pe ăsta. Vreuna din voi l-a văzut. »

« Nu mă interesează pe mine banii tăi. Am eu grijile mele. »

« Vino cu mine », a spus Luster. « Ajută-mă să-l găsesc ».

« Parcă el n-ar şti să recunoască un ban de douăşcinci de cenţi dac-ar vedea unu. »

« Poţi oricum să m-ajuţi să-l caut», a spus Luster. Mergeţi la circ diseară. »

« Nu-mi mai bate capu cu circu. Pînă termin de spălat albia asta, am să fiu frîntă că n-am să mai pot da din mîini. »

« Pe cît c-am să te văd acolo », a spus Luster.« Pe cît c-ai fost şi aseară. Pe cît că sînteţi acolo cum se deschide cortu. »

« Or să fie destui negri şi fără mine. Am fost aseară. »

« Banii negrilor sînt la fel de buni ca şi ai albilor. »

« Albii le dau negrilor bani că ştiu c-ajunge ca un alb să vină c-o fanfară ca să-şi ia banii înapoi, aşa ca negrii să trebuiască să mai muncească să capete alţi bani. »

« Nimeni nu te obligă să te duci. »

« Chiar că. Nici nu m-am gîndit, drept să-ţi spun. »

« Ce-ai cu albii. »

« N-am nimic. Eu îmi văd de treaba mea şi-i las pe albi să-şi vadă de a lor. Nu mă interesează circu ăsta. »

« E-acolo un tip care cîntă la fierăstrău. Cîntă din el ca la banjo. »

« Voi aţi fost aseară», a spus Luster. « Eu mă duc diseară. Dacă-mi găsesc banu ăla, care l-am pierdut. »

« Îl iei şi pe el, nu. »

« Eu », a spus Luster. « Crezi că-mi face plăcere să fiu cu el cînd începe să zbiere. »

« Ce te faci cînd începe să zbiere. »

« Îl pocnesc », a spus Luster. S-a aşezat şi şi-a sumes pantalonii. S-au jucat în pîrîu.

« Aţi găsit vreo minge, voi », a spus Luster.

« Uite la el cum vorbeşte. Vezi să nu te audă bunică-ta cînd vorbeşti aşa. »

Luster a intrat în apă unde se jucau. A căutat în apă, pe lîngă mal.

« Îl aveam cînd am fost aici azi dimineață », a spus Luster.

« Unde crezi că l-ai pierdut. »

« Pe aici, prin gaura asta din buzunar », a spus Luster. Au căutat prin apă. Pe urmă s-au ridicat cu toții și s-au oprit și pe urmă au plescăit și s-au bătut prin apă. Luster a prins-o și s-au tupilat în apă și se uitau în spre susul apei, printre tufișuri.

« Unde-s », a spus Luster.

« Nu se văd încă. ».

Luster a pus-o în buzunar. Ei veneau în jos pe pantă.

« S-a rostogolit vreo minge pe aici. »

« Trebuie să fie în apă. A văzut-o, n-a auzit nimic vreunul din voi, băieți. »

« N-am auzit nimic pe aici », a spus Luster. « Am auzit ceva izbindu-se de pomu ăla, dincolo. Nu știți pe unde a luat-o. »

Se uitau în apă.

« Ce dracu. Căutați prin apă. S-a rostogolit pe aici, am văzut eu. »

S-au uitat prin apă. S-au întors în sus, pe deal.

« Tu ai luat mingea », a spus băiatul.

« Ce să fac eu cu ea », a spus Luster. « N-am văzut nici o minge. »

Băiatul a intrat în apă. A mers în jos. S-a întors și s-a uitat la Luster iar. A mers în josul apei la cotul pîrîului.

Omul a strigat Caddie în sus pe deal. Băiatul a ieșit din apă și a luat-o în sus, pe deal.

« Ia ascultă la el », a spus Luster. « Taci dracului. »

« De ce urlă acuma. »

« Dumnezeu știe », a spus Luster. « Așa-l apucă. Toată dimineața a zbierat. Cred că din cauză că azi e ziua lui. »

« Cîți ani are. »

« Treizecișitrei », a spus Luster. « Treizeci și trei împliniți astăzi dimineață. »

« Vrei să spui că de treizeci de ani are trei ani ».

« Eu mă iau după ce spune mammy », a spus Luster. « Eu nu știu. O să avem treizeci și trei de lumînări pe prăjitură. O prăjitură mică. Abia dacă-au să-ncapă. Taci acuma. Vino-ncoace. ne-ntoarcem ». A venit și m-a luat de mînă. « Idiotule», a spus. « Vrei să-ți dau bătaie. »

« Și ești în stare. »

« L-am mai bătut eu. Taci o dată », a spus Luster. « Nu ți-am spus că n-ai voie să mergi acolo. Au să-ți spargă capu cu vreo minge din astea. Hai încoace ». M-a tras înapoi. « Stai aici. » M-am așezat și el mi-a scos pantofii și mi-a suflecat pantalonii. « Așa, intră-n apă acuma și joacă-te și vezi poate termini cu smiorcăiala asta. »

Am tăcut şi am intrat în apă *şi Roskus a venit şi a spus că să venim la masă şi Caddy a spus.*

Nu-i încă ora de masa de seară. Eu nu vin.

Se udase. Ne jucam în apă şi Caddy s-a lăsat pe vine şi şi-a udat rochița şi Versh a spus,

« Mama ta are să te bată că ți-ai udat rochița ».

« Nici nu se gîndeşte să facă aşa ceva », a spus Caddy.

« De unde ştii », a spus Quentin.

« Ştiu eu aşa », a spus Caddy. « De unde ştii tu. »

« A spus ea », a spus Quentin. « Şi pe urmă eu sînt mai mare ca tine. »

« Eu am şapte ani », a spus Caddy. « Aşa că ştiu. »

« Eu sînt mai mare », a spus Quentin. « Eu mă duc la şcoală. Nu-i aşa, Versh.

« Eu mă duc la şcoală la anu », a spus Caddy. « Cînd începe şcoala. Nu, Versh ».

« Ştii că te bate dacă îți uzi rochița », a spus Versh.

« Nici nu s-a udat », a spus Caddy. S-a ridicat în picioare în apă şi s-a uitat la rochița ei. « O scot », a spus. « Şi atunci se usucă ».

« Pe cît că n-o scoți », a spus Quentin.

« Pe cît c-o scot », a spus Caddy.

« Pe cît că mai bine să n-o scoți », a spus Quentin.

Caddy a venit la Versh şi la mine şi s-a întors cu spatele.

« Descheie-mă tu, Versh », a spus.

« Să nu faci aşa ceva, Versh », a spus Quentin.

« Nu e rochița mea », a spus Versh.

« Descheie-mă, Versh », a spus Caddy. « Sau îi spun lui Dilsey ce-ai făcut ieri.» Aşa că Versh a descheiat-o.

« Scoate-ți tu numai rochița », a spus Quentin. Caddy şi-a scos rochița şi a aruncat-o pe mal. Atunci nu mai avea nimic pe ea decît bluzița şi pantalonaşii, şi Quentin i-a dat o palmă şi ea a alunecat şi a căzut jos în apă. Cînd s-a ridicat a început să arunce cu apă în Quentin şi Quentin a aruncat cu apă în Caddy. O parte din apă s-a întors pe Versh şi pe mine şi Versh m-a ridicat în brațe şi m-a pus pe mal. A spus că are să-i spună pe Caddy şi Quentin şi pe urmă Caddy şi Quentin au început să arunce cu apă în Versh. A fugit după un tufiş.

« Am să vă spun la mammy pe toți », a spus Versh.

Quentin s-a cățărat pe mal şi a încercat să-l prindă pe Versh dar Versh a fugit şi Quentin n-a putut. Cînd Quentin s-a întors îndărăt Versh s-a oprit şi a început să strige că are să-i spună. Caddy a spus că dacă nu spune îl lasă să vină înapoi. Aşa că Versh a spus că n-are să-i spună şi l-au lăsat.

« Acuma eşti mulţumită », a spus Quentin. « Are să ne bată pe amîndoi acuma ».

« Nu-mi pasă », a spus Caddy. « Eu fug de-acasă ».

« Cin-te crede », a spus Quentin.

« Fug şi nu mă mai întorc niciodată », a spus Caddy. Eu am început să plîng, Caddy s-a întors la mine şi mi-a spus « Taci ». Am tăcut. Pe urmă s-au jucat în apă. Şi Jason se juca. Era singur mai în josul apei. Versh a ocolit tufişul şi m-a luat în braţe şi m-a dus iar în apă. Caddy era udă toată şi murdară de noroi pe fund şi eu am început să plîng şi ea a venit şi s-a aşezat pe vine în apă.

« Taci Benjy », a spus ea. « Nu mai fug ». Aşa am tăcut. Caddy mirosea ca pomii în ploaie.

Ce dracu o fi cu tine, a spus Luster. Nu poţi să taci din gură o dată şi să te joci în apă ca oamenii.

De ce nu-l duci acasă. Nu ţi-am spus să nu-l scoţi din curte.

Crede că mai sînt ei stăpînii pajiştei ăsteia, a spus Luster. Şi pe urmă nu ne vede nimeni din casă aici.

Îl vedem noi. Şi nu-i place nimănui să se uite la un idiot. Aduce nenorocire.

Roskus a venit şi a spus să mergem la masă şi Caddy a spus că nu-i încă ora de masă.

« Ba da, e », a spus Roskus. « Dilsey zice că să veniţi cu toţii în casă. Adu-i încoace, Versh. » A urcat pe deal spre locul unde mugea vaca.

« Poate că ne uscăm pînă ajungem acasă », a spus Quentin.

« E vina ta », a spus Caddy. « Aş vrea să ne bată. » Şi-a pus rochiţa şi Versh a încheiat-o.

« N-au să ştie că te-ai udat », a spus Versh. « Nu se vede. Decît dacă te spun eu sau Jason. »

« Ai să spui, Jason », a spus Caddy.

« Pe cine să spun », a spus Jason.

« Nu spune », a spus Quentin. « Nu-i aşa, Jason. »

« Pe cît că spune », a spus Caddy. « Îi spune lu mam-mare. ».

« Nu poate să-i spună », a spus Quentin. « E bolnavă. Dacă mergem încet se face întuneric şi n-au să mai vadă. »

« Nici nu-mi pasă dacă văd sau nu », a spus Caddy. « Am să spun eu. Du-l în braţe în sus pe deal, Versh. »

« Jason nu spune », a spus Quentin. « Ţii minte că ţi-am făcut un arc cu săgeţi, Jason. »

« S-a rupt acuma », a spus Jason.

« N-are decît să spună », a spus Caddy. « Puțin îmi pasă. Du-l pe Maury în sus pe deal, Versh. » Versh s-a aplecat pe vine și eu m-am suit la el în cîrcă.

Ne vedem cu toții la circ diseară, a spus Luster. Haide, măi. Trebuie să găsim banu ăla.

« Dacă mergem încet se face întuneric pînă ajungem, » a spus Quentin.

« Eu nu merg încet, » a spus Caddy. Am mers în sus pe deal, dar Quentin n-a venit. Era jos la cotul pîrîului cînd am ajuns acolo unde miroseau porcii. Grohăiau și scurmau în troaca din colț. Jason venea după noi, cu mîinile în buzunare. Roskus mulgea vaca în ușa grajdului.

Vacile ieșeau tropăind din grajd.

« Dă-i înainte, » a spus T.P. « Zbiară tu, că-ncep să urlu și eu. Huei » Quentin l-a pocnit cu piciorul pe T.P. L-a îmbrîncit cu piciorul în troaca unde mîncau porcii și T.P. a rămas lungit acolo. « Isuse, » a spus T.P. « M-a avut de data asta. Ați văzut ce picior mi-a tras albu de data asta. Hiii. »

Nu plîngeam, dar nu puteam să mă opresc. Nu plîngeam, dar pămîntul nu stătea locului și pe urmă am plîns. Pămîntul se mișca mereu și vacile fugeau în sus pe deal. T.P. a încercat să se scoale în picioare. A căzut iar și vacile fugeau în jos pe deal. Quentin mă ținea de mînă și am mers spre grajd. Pe urmă grajdul n-a mai fost acolo și a trebuit să așteptăm pînă a venit iar înapoi. Nu l-am văzut venind îndărăt. A venit în spatele nostru și Quentin m-a așezat în jghiabul unde mîncau vacile. M-am ținut de jghiab. Pleca și el și eu mă țineam de el. Vacile fugeau iar în jos pe deal, prin ușă. Nu puteam să mă opresc. Quentin și T.P. veneau în sus pe deal, se băteau. T.P. cădea în jos pe deal, și Quentin l-a tîrît în sus pe deal. Quentin l-a pocnit pe T.P. Nu puteam să mă opresc.

« Scoală-te în picioare, » a spus Quentin. « Stai aici. Să nu te miști de-aici pînă nu vin eu. »

« Eu și cu Benjy ne-ntoarcem la nuntă », a spus T.P. « Hiiii. »

Quentin l-a pocnit pe T.P. iar. Pe urmă a început să-l dea pe T.P. cu capul de zid. T.P. rîdea. De fiecare dată cînd Quentin îl dădea cu capul de zid încerca să spună Hopa, dar nu putea să spună de tare ce rîdea. N-am mai plîns dar nu puteam să mă opresc. T.P. a căzut peste mine și ușa grajdului n-a mai fost. Se rostogolea în jos pe deal și T.P. se zbătea singur și a căzut iar. Rîdea încă și eu nu puteam să mă opresc și am încercat să mă ridic și am căzut și nu puteam să mă opresc. Versh a spus,

« Or c-ai făcut-o lată acuma. Așa mai zic și eu. Taci o dată. »

T.P. rîdea încă. A căzut peste uşă şi rîdea. « Hopa », a spus. « Eu şi cu Benjy ne-ntoarcem la nuntă. Rachiu, » a spus T.P.

« Şşş », a spus Versh. « Unde l-ai găsit. »

« În pivniță », a spus T.P. « Hopa. »

« Taci », a spus Versh. « Unde în pivniță. »

« Oriunde », a spus Versh. Rîdea mai departe. « Mai sînt peste o sută de sticle. Peste un milion. Fii atent, negrule. Acuma am să zbier şi eu. »

Quentin a spus, « Ridică-l în sus. »

Versh m-a ridicat.

« Bea asta, Benjy », a spus Quentin. Paharul era fierbinte. « Taci acuma », a spus Quentin. « Bea. »

« Rachiu », a spus T.P. « Dă-mi şi mie să beau, Mr. Quentin. »

« Tu taci din gură », a spus Versh. « Ce bătaie are să-ți tragă Mr. Quentin. »

« Ține-l Versh », a spus Quentin.

M-au ținut. Era fierbinte pe bărbia mea şi pe cămaşa mea. « Bea », a spus Quentin. M-au ținut de cap. Era fierbinte în mine şi am început iar. Acuma plîngeam, şi ceva se întîmpla în mine şi am plîns mai tare pînă cînd nu s-a mai întîmplat. Pe urmă am tăcut. Se învîrtea încă şi pe urmă au început formele. « Deschide podul, Versh. » Se învîrteau mai încet. « Întinde sacii ăştia goi pe jos. » Se învîrteau mai repede, aproape destul de repede. « Acuma. Apucă-l de picioare. » Se învîrteau, line şi luminoase. Puteam să-l aud pe T.P. cum rîde. Am mers în sus cu el, în sus pe dealul luminos . . .

În vîrful dealului Versh m-a lăsat jos. « Haide, Quentin », a strigat şi se uita în josul dealului. Quentin stătea încă acolo, la cotul pîrîului. Căuta în întuneric unde era pîrîul.

« Lasă-l să stea acolo, prostu » a spus Caddy. M-a luat de mînă şi am trecut pe lîngă grajd şi prin poartă. Era o broască pe aleea de cărămizi, chircită chiar la mijloc. Caddy a păşit peste ea şi m-a tras şi pe mine.

« Haide, Maury, » a spus ea. Şedea acolo chircită, pînă cînd Jason a împins-o cu piciorul.

« Are să-ți facă un neg », a spus Versh. Broasca a plecat. Sărea.

« Hai Maury », a spus Caddy.

« Au musafiri astă seară », a spus Versh.

« De unde ştii », a spus Caddy.

« Cu toate luminile astea », a spus Versh. « Lumini aprinse la toate ferestrele. »

« Putem s-aprindem toate luminile şi dacă n-avem musafiri, dacă vrem noi, » a spus Caddy.

« Pe cît că sînt musafiri», a spus Versh. «Mai bine intraţi prin dos şi strecuraţi-vă binişor pe scară. »

« Mie nu-mi pasă », a spus Caddy. Am să intru direct în salon unde sînt ei. »

« Pe cît că te bate tăticu tău dacă faci asta, » a spus Versh.

« Nu-mi pasă », a spus Caddy, « Eu intru direct în salon. Intru direct în sufragerie şi mă aşez la masă. »

« Unde ai să stai », a spus Versh.

« Stau în scaunul lui mam-mare, » a spus Caddy. « Ea mănîncă în pat. »

« Mie mi-e foame, » a spus Jason. A trecut pe lîngă noi şi au fugit mai departe pe alee. Îşi ţinea mîinile în buunare şi a căzut. Versh s-a dus şi l-a ridicat.

« Dacă n-ai sta tot timpul cu mîinile-n buzunare ai putea să te ţii pe picioare », a spus Versh. « N-ai să poţi niciodată să le scoţi la timp să te ţii de ceva, aşa gras cum eşti. »

Tata era pe scară în uşa bucătăriei.

« Quentin unde-i », a spus.

« Vine pe alee », a spus Versh. Quentin venea încet. Pantalonii lui scurţi erau o pată albă.

« Mda », a spus Tata. Lumina cădea pe trepte, peste el.

« Caddy şi cu Quentin au aruncat cu apă unu-ntr-altu », a spus Jason.

Am aşteptat.

« Au aruncat », a spus Tata. Quentin a venit şi Tata a spus « Puteţi să mîncaţi în bucătărie în seara asta », S-a aplecat şi m-a luat în braţe şi lumina s-a rostogolit pe scări şi peste mine, şi m-am uitat în jos şi la Caddy şi la Jason şi la Quentin şi la Versh. Tata s-a întors către trepte « Numai să staţi liniştiţi », a spus.

« De ce trebuie să stăm liniştiţi, Tată », a spus Caddy. « Avem musafiri. »

« Da », a spus Tata.

« Ţi-am spus eu că sînt musafiri », a spus Versh.

« N-ai spus tu », a spus Caddy. « Eu am spus. Eu am spus. »

« Haide, gata », a spus Tata. Ei au tăcut şi Tata a deschis uşa şi am trecut prin veranda din spate şi am intrat în bucătărie. Dilsey era acolo şi Tata m-a aşezat în scaunul meu şi mi-a tras şorţul în jos şi m-a împins spre masă unde era mîncarea. Fumega.

« Acuma să ascultați de Dilsey », a spus Tata. « Vezi să nu facă gălăgie, Dilsey. »

« Da, domnule », a spus Dilsey, Tata a plecat.

« Țineți minte că trebuie să ascultați de Dilsey în seara asta », a spus în spatele nostru. Mi-am aplecat fața spre masă unde era mîncarea. Aburii mi-au urcat pe față.

« Spune-le să asculte de mine în seara asta, Tată, » a spus Caddy.

« Eu nu vreau », a spus Jason. « Eu ascult de Dilsey. »

« O să trebuiască, dacă-ți spune Tata », a spus Caddy. « Spune-le că trebuie să asculte de mine în seara asta, Tată. »

« Eu nu vreau », a spus Jason. « Nu vreau să ascult de tine. »

« Ssst », a spus Tata. « Bine, să ascultați de Caddy. Cînd termină, adu-i pe scara din spate, Dilsey. »

« Da, domnule », a spus Dilsey.

« Aşa, » a spus Caddy. « Acuma trebuie să ascultați de mine. »

« Tăceți cu toții », a spus Dilsey. « În seara asta trebuie să stați liniștiți. »

« De ce trebuie să stăm liniştiți în seara asta », a şoptit Caddy.

« Nu-i treaba ta asta », a spus Dilsey. « O să aflați voi în ziua cînd o să vrea Bunul Dumnezu. » A adus castronul meu. Aburul s-a urcat din el şi m-a gîdilat pe față. « Vino încoace, Versh », a spus Dilsey.

« Cînd e ziua cînd o să vrea Bunul Dumnezeu, Dilsey », a spus Caddy.

« Duminică », a spus Quentin. « Nici atîta lucru nu ştii. »

« Şşşş », a spus Dilsey. « Nu v-a spus Mr Jason să stați liniştiți. Mîncați acuma. Hai, Versh, Ia-i lingura. » Mîna lui Versh a venit cu lingura în castron. Lingura a venit în sus, la gura mea. Aburul m-a gîdilat în gură. Pe urmă ne-am oprit din mîncat şi ne-am uitat unul la altul şi am stat liniştiți şi pe urmă am auzit iar şi eu am început să plîng.

« Ce-a fost asta », a spus Caddy. A pus mîna ei pe mîna mea.

« Mama a fost », a spus Quentin, Lingura s-a ridicat şi am mîncat şi pe urmă am plîns iar.

« Şşşş, » a spus Caddy. Dar n-am tăcut şi ea a venit şi m-a luat în brațe. Dilsey s-a dus şi a închis amîndouă uşile şi atunci n-am mai auzit.

« Taci, hai taci », a spus Caddy. Am tăcut şi am mîncat. Quentin nu mînca, dar Jason mînca.

« Mama era », a spus Quentin. S-a ridicat de la locul lui.

« Stai jos acolo », a spus Dilsey. « Au musafiri şi voi uite ce murdari sînteți. Aşează-te la locul tău, Caddy, şi termină-ți masa. »

« Plîngea », a spus Quentin.

« Cînta cineva », a spus Caddy. « Cînta, nu-i aşa, Dilsey. »

« Stați acolo și mîncați frumos, cum a spus Mr Jason », a spus Dilsey. « O să aflați voi în ziua cînd o să vrea Bunul Dumnezeu. » Caddy s-a întors la scaunul ei.

« V-am spus eu că avem musafiri », a spus ea.

Versh a spus, « A mîncat tot. »

« Adu castronul aici, » a spus Dilsey. Castronul a plecat.

« Dilsey », a spus Caddy. « Quentin nu mânîncă. Trebuie să asculte de mine, nu. »

« Stai și mănîncă, Quentin », a spus Dilsey. Terminați o dată ca să puteți pleca din bucătărie ».

« Nu mai vreau să mănînc », a spus Quentin.

« Trebuie să mănînci dacă spun eu », a spus Caddy. « Nu-i așa, Dilsey ».

Castronul fumega în fața mea și mîna lui Versh a băgat lingura înăuntru și aburul m-a gîdilat în gură.

« Eu nu mai vreau », a spus Quentin. « Cum or să fie musafiri cînd mama mare e bolnavă. »

« Petrecerea e jos », a spus Caddy. « Ea poate să vină pînă în susul scărilor și să se uite. Așa am să fac și eu după ce-mi pun cămașa de noapte. »

« Mama plîngea », a spus Quentin. « Nu plîngea, Dilsey. »

« Nu mă mai bate la cap, băiatule », a spus Dilsey, « Trebuie să văd de mîncare pentru ei toți după ce terminați voi. »

După o vreme pînă și Jason a terminat de mîncat și a început să plîngă.

« Acuma și tu-ncepi, » a spus Dilsey.

« Așa face în fiecare noapte de cînd s-a-mbolnăvit mama mare și nu mai are voie să doarmă cu ea în pat, » a spus Caddy. « Hu, plîngăciosule. »

« Am să te spun, » a spus Jason.

Plîngea. « M-ai și spus. » a spus Caddy. « Acuma nu mai ai ce spune. »

« Acuma vă duceți cu toții la culcare », a spus Dilsey. A venit și m-a ridicat în brațe și m-a șters pe față și pe mîini cu o cîrpă caldă. « Versh, vezi să-i duci prin dos, și să nu facă gălăgie. Tu, Jason, taci din gură. »

« E prea devreme să mergem la culcare de-acuma », a spus Caddy. « Niciodată nu trebuie să ne ducem la culcare așa devreme. »

« Astă noapte vă duceți », a spus Dilsey. « Tăticu vostru a spus să vă duceți pe scara din dos cînd ați terminat de mîncat. Ați auzit. »

« A spus că ei s-asculte de mine, » a spus Caddy.

« Eu nu ascult de tine », a spus Jason.

« Trebuie », a spus Caddy. « Haideți. Trebuie să faceți cum spun eu. »

« Vezi să nu facă gălăgie, Versh », a spus Dilsey. « Fiți cuminți. »

« Da de ce trebuie să fim aşa liniştiți în seara asta », a spus Caddy.

« Mămica voastră nu se simte bine », a spus Dilsey. « Haide, duceți-vă acuma cu Versh. »

« Nu v-am spus eu că plîngea Mama », a spus Quentin. Versh m-a luat în brațe şi a deschis uşa spre veranda din spate. Am ieşit şi Versh a închis uşa şi a fost întuneric. Îl miroseam pe Versh şi îl puteam pipăi. « Acuma fiți liniştiți. Nu mergem încă sus. Mr Jason a spus că trebuie să mergeți sus cum ați terminat. A spus că să ascultați de ce spun eu. Eu nu ascult de tine. Dar a spus că toți trebuie. N-a spus aşa, Quentin. » Am pipăit capul lui Versh. Puteam să nu aud. « Nu-i aşa Versh. Da, aşa a spus. Atunci eu spun să mergem afară nițel. Haideți ». Versh a deschis uşa şi am fost afară.

Am coborît treptele.

« Eu zic să mergem acasă la Versh. Ca să nu ne-audă », a spus Caddy. Versh m-a lăsat jos şi Caddy m-a luat de mînă şi am mers pe aleea de cărămizi.

« Haideți, » a spus Caddy. « Broasca nu mai e. Cred c-o şi fi ajuns în grădină. Poate vedem alta. » Roskus a venit cu gălețile de lapte. S-a dus. Quentin nu venea cu noi. Şedea pe scară la bucătărie. Ne-am dus acasă la Versh. Îmi plăcea cum miroase acasă la Versh. *Ardea focul şi T.P. era aşezat pe vine numai în cămaşe, şi îl ațîța într-o flacără mare.*

Pe urmă m-am sculat şi T.P. m-a îmbrăcat şi ne-am dus la bucătărie şi am mîncat. Dilsey cînta şi am început să plîng şi ea s-a oprit.

« Ține-l cît mai departe de casă », a spus Dilsey.

« Nu putem să trecem pe acolo », a spus T.P.

Ne-am jucat în pîrîu.

« Nu putem trece dincolo », a spus T.P. « Nu ştii că mammy spune că nu e voie. »

Dilsey cînta în bucătărie şi am început să plîng.

« Şşşş », a spus T.P. « Hai încoace. Să mergem în grajd. »

Roskus mulgea în grajd. Mulgea cu o mînă şi gemea. Nişte păsări şedeau pe uşa grajdului şi se uitau la el. Una a coborît şi a mîncat cu vacile. M-am uitat la Roskus cum mulge şi T.P. dădea de mîncare lui Queenie şi lui Prince. Vițelul era la un loc cu porcii. Şedea cu botul lipit de sîrmă şi mugea.

« T.P. », a spus Roskus. T.P. a spus, « Da, vă rog în grajd. » Fancy şi-a scos capul peste uşă pentru că T.P. nu-i dăduse încă de mîncare.

« Termină acolo o dată », a spus Roskus. « Trebuie să le mulgi tu. Nu mai pot să-mi mişc mîna dreaptă de loc. »

T.P. a venit şi le-a muls.

« De ce nu chemi doctorul », a spus T.P.

« Doctorul n-are ce-mi face », a spus Roskus. « N-are ce face în casa asta. »

« Ce-i cu casa asta », a spus T.P.

« E nenorocu în casa asta » a spus Roskus. « Adu vițelu înăuntru dac-ai terminat. »

E nenorocu-n casa asta, a spus Roskus. Focul se ridica şi cădea în spatele lui şi al lui Versh şi aluneca pe fața lui şi a lui Versh. Dilsey a terminat să mă învelească în pat. Patul mirosea ca T.P. Îmi plăcea.

« Ce ştii tu », a spus Dilsey. « Ți-o fi spus-o vreun strigoi. »

« Nu-i nevoie să-mi spună nici un strigoi », a spus Roskus. « Nu-i semnul aici. Uite-l aici, în patul ăsta. Nu-i semnul aici să-l vadă cine vrea de cincisprezece ani încoace. »

« Şi chiar dac-ar fi, a spus Dilsey. « Nu ți-a făcut nimic nici ție nici la ai tăi, nu. Versh munceşte şi Frony s-a măritat şi nu mai ai grija ei şi T.P. se face mare să poată să muncească în locul tău cînd te-o da gata de tot reumatismul. »

« Doi pîn-acuma, » a spus Roskus. « Şi are să mai fie încă unul. Am văzut semnul, şi l-ai văzut şi tu. »

« Am auzit o cucuvea azi noapte », a spus T.P. « Şi Dan n-a vrut să vină să mănînce. N-a vrut să vină decît pîn-la grajd. A-nceput să urle cum s-a făcut noapte. Versh l-a auzit.»

« Au să mai fie mai mulți », a spus Dilsey. « Arată-mi-l şi mie pe omu ăla care n-o să moară cînd o să vrea Dumnezeu.»

« Nu e numai moartea », a spus Roskus.

« Ştiu eu la ce te gîndeşti », a spus Dilsey. « Şi n-ai să goneşti tu nenorocul dac-ai să spui numele ăsta, decît dacă nu vrei să stai cu el cînd o începe să plîngă. »

« E nenorocu-n casă asta », a spus Roskus. « Am simțit eu de la început, şi pe urmă, cînd i-au schimbat numele am ştiut sigur. »

« Ține-ți gura », a spus Dilsey. Mi-a tras cuvertura în sus. Mirosea ca T.P. « Tăceți din gură acuma, pîn-adoarme. »

« Am văzut semnul », a spus Roskus.

« Semnul că T.P. trebuie să facă acuma treaba ta », a spus Dilsey. *Du-l pe el şi pe Quentin acasă la noi şi lasă-i să se joace cu Luster, acolo, să stea Frony cu ochii pe ei, T.P. şi du-te pe urmă să-i ajuți lui taică-tu.*

Am terminat de mîncat. T.P. a luat-o pe Quentin în brațe şi ne-am dus acasă la T.P. Luster se juca acolo unde e murdar. T.P. a lăsat-o pe

Quentin jos şi s-a jucat şi ea unde e murdar. Luster avea nişte mosoare şi el şi cu Quentin s-au bătut şi Quentin avea mosoarele. Luster a plîns şi Frony a venit şi i-a dat lui Luster o cutie de conserve să se joace cu ea, şi pe urmă eu am avut mosoarele şi Quentin m-a bătut şi eu am plîns.

« Şşşş, » a spus Frony. « Nu ţi-e ruşine, Să-i iei jucărica lui baby » A luat mosoarele de la mine şi i le-a dat înapoi lui Quentin.

« Taci acuma », a spus Frony. « Taci, îţi spun. »

« Taci, » a spus Frony. « Ţie îţi trebuie o bătaie bună, asta-ţi trebuie ». I-a luat pe Luster şi pe Quentin în braţe. « Veniţi încoace, » a spus. Ne-am dus în grajd. T.P. mulgea vaca. Roskus şedea pe ladă.

« Ce are », a spus Roskus.

« Ţineţi-l aici », a spus Frony. « Iar îi bate pe copiii ăştia. Le ia jucăriile. Stai aici cu T.P. şi vezi de taci o dată din gură ».

« Mulge bine ugerul ăla», a spus Roskus. « Ai muls-o pe vaca aia astă primăvară aşa de bine că nici n-a mai dat lapte. Dac-o faci şi p-asta să sece, să te văd de unde mai scoţi pe urmă lapte ».

Dilsey cînta.

« Nu pe-acolo », a spus T.P. « Nu ştii că Mammy a spus că nu-i voie pe-acolo ».

Cîntau.

« Haide », a spus T.P. « Hai să ne jucăm cu Quentin şi cu Luster. Haide ».

Quentin şi cu Luster se jucau unde era murdar în faţa casei lui T. P. Era un foc în casă, şi se ridica şi cădea, şi Roskus şedea negru în faţa focului.

« Acuma sînt trei, cu voia lui Dumnezeu », a spus Roskus. « Ţi-am spus eu de-acum doi ani. E nenorocu-n casa asta ».

« De ce nu pleci de-aici, atunci », a spus Dilsey. Mă dezbrăca. « Tot dai zor cu nenorocu ăsta. Tot tu i-ai băgat lui Versh în cap gogoriţele cu Memphis. Eşti mulţumit acuma ».

« Asta să fie tot nenorocu lui Versh », a spus Roskus.

Frony a venit în casă.

« Ai terminat tot », a spus Dilsey.

« Strînge T.P. », a spus Frony. « Miss Cahline zice s-o culci pe Quentin ».

« Dau şi eu zor cît pot », a spus Dilsey. « Ar trebui să ştie pînă acuma că n-am aripi ».

« Îţi spun eu », a spus Roskus. « Nu se poate să nu fie nenorocire într-o casă unde nici nu i se spune pe nume unuia din copii».

« Taci din gură », a spus Dilsey. « Vrei să-nceapă ».

« Să crească un copil mare şi nici să nu ştie de numele maică-sii », a spus Roskus.

« Nu-i mai duce tu grija », a spus Dilsey. « Eu i-am crescut pe toţi şi mai pot să mai cresc unul. Tăceţi acuma, Lăsa-ţi-l s-adoarmă ».

« Şi ce-i dacă-i spui pe nume », a spus Frony. « Nici nu înţelege ».

« Spune tu numele ăsta şi-ai să vezi dacă nu-nţelege », a spus Dilsey. « Spune, şi cînd l-oi vedea c-a adormit şi-ai să vezi dacă nu-nţelege.

« Ăsta ştie mai multe decît credem noi », a spus Roskus. « A ştiut şi cînd le-a venit vremea. Ca şi cîinele ăla. Ar putea să-ţi spună şi cînd i-o veni vremea lui, dac-ar putea să vorbească, Sau a ta. Sau a mea».

« Scoate-l pe Luster din pat, mamă », a spus Frony. « Băiatul ăsta o să-l deoache ».

« Tu ţine-ţi gura », a spus Dilsey. « Vorbeşti şi tu. Ce stai s-asculţi ce spune Roskus. La culcare, Benjy ».

Dilsey m-a împins şi m-am suit în pat, unde era Luster. Dormea. Dilsey a luat o bucată lungă de lemn şi a pus-o între Luster şi mine. « Stai în partea ta », a spus Dilsey. « Luster e mic. Vezi să nu-l striveşti ».

E prea devreme acuma, a spus T.P. Mai ai răbdare.

Ne-am uitat pe după colţul casei şi am văzut trăsurile cum pleacă.

« Acuma », a spus T.P. A luat-o pe Quentin în braţe şi am fugit la colţul gardului şi ne-am uitat la ele cum trec « Uite-l », a spus T.P. « O vezi pe asta cu geamuri multe. Uite-l. E-ntins acolo. Îl vezi ».

Hai încoace, a spus Luster. Să duc mingea asta acasă să n-o pierd. Nu, dom'le. Nu ţi-o dau ţie. Dacă te văd ăia cu ea au să spună c-ai furat-o. Taci acuma. Nu ţi-o dau. Ce să faci tu cu ea. Nu ştii să te joci cu mingea.

Frony şi T.P. se jucau unde era murdar lîngă uşă. T.P. avea gîndaci luminoşi într-o sticlă.

« Ce-aţi venit cu toţii aici afară », a spus Frony.

« Avem musafiri », a spus Caddy. « Tata a spus să ascultaţi de mine în seara asta. Şi tu şi T.P. trebuie s-ascultaţi de mine ».

« Eu nu ascult de tine », a spus Jason. « Şi nici Frony şi T.P. nu trebuie ».

« O să trebuie dacă le spun eu », a spus Caddy. « Poate că lor nu le spun ».

« T.P. nu ascultă de nimeni », a spus Frony. « Au început înmormîntarea. »

« Ce înseamnă înmormîntare », a spus Jason.

« Nu ţi-a spus mammy să nu le spui », a spus Versh.

« Atunci cînd bocesc », a spus Frony. « Au bocit-o două zile pe Sora Beulah Clay. »

Plîngeau acasă la Dilsey. Dilsey plîngea. Cînd Dilsey a gemut Luster a spus Ssst, şi noi am tăcut şi pe urmă eu am început să plîng şi Blue a urlat sub scara de la bucătărie. Pe urmă Dilsey s-a oprit şi noi ne-am oprit.

« A », a spus Caddy. « Asta-i la negri. Albii n-au înmormîntări. »

« Mammy ne-a spus să nu le spunem, Frony », a spus Versh.

« Ce să spui », a spus Caddy.

Dilsey a gemut lung şi cînd a ajuns la locul acela eu am început să plîng şi Blue a urlat sub scară. Luster, a spus Frony la fereastră. Du-i în grajd. Nu pot să văd de mîncare cu toată hărmălaia asta. Şi pe cîinele ăla. Du-i pe toţi.

Eu nu mă duc acolo, a spus Luster. Vrei să-l văd acolo pe pappy. L-am văzut azi noapte. Dădea din mîini în grajd.

« Da de ce nu », a spus Frony. « Ce albii nu mor. Mama mare a voastră a murit cum moare orişice negru, nu. »

« Cîinii mor », a spus Caddy. « Ca atunci cînd a căzut Nancy în şanţ şi Roskus a împuşcat-o şi au venit vulturii şi au dezbrăcat-o. »

Oasele erau rotunde în şanţ, acolo unde erau crengile negre de viţă în şanţul negru, în lumina lunii, ca şi cum unele dintre forme s-ar fi oprit. Pe urmă s-au oprit toate şi era întuneric, şi cînd m-am oprit ca să încep iar am auzit-o pe Mama şi picioare care mergeau repede şi am simţit mirosul. Pe urmă a venit camera, dar ţineam ochii închişi. Nu m-am oprit. Simţeam mirosul. T.P. a scos acele care ţineau pătura.

« Şşşş », a spus, « Şşşşşşşş. »

Dar eu simţeam mirosul. T.P. m-a sculat din pat şi mi-a pus hainele repede.

« Taci, Benjy », a spus. « Mergem acasă la noi. Nu vrei să mergi acasă la noi, acolo unde e Frony. Taci. Şşşşş. »

Mi-a legat şireturile la ghete şi mi-a pus şapca şi am ieşit. În hall era lumina aprinsă. Mai încolo de hall o auzeam pe Mama.

« Sşşş, Benjy », a spus T.P. « Acuş ieşim afară. »

S-a deschis o uşă şi am simţit mirosul şi mai tare, şi a ieşit un cap. Nu era Tata. Tata era bolnav acolo înăuntru.

« Nu puteţi să-l scoateţi afară. »

« Acuş mergem », a spus T.P. Dilsey venea în sus pe scară.

« Şşşş », a spus ea. « Şşş. Du-l acasă la noi, T.P. Frony să-i facă patul. Aveţi voi grijă de el. Taci, Benjy. Du-te acuma cu T.P.

S-a dus unde o auzeam pe Mama.

« Ţineţi-l acolo. » Nu era Tata. A închis uşa dar simţeam încă mirosul.

Am coborît pe scară. Treptele mergeau în jos în întuneric şi T.P. m-a luat de mînă, şi am ieşit pe uşă afară din întuneric. Dan şedea în curtea din spate şi urla.

« Simte mirosul », a spus T.P. « Aşa ţi-ai dat seama şi tu. »

Am coborît pe trepte, unde erau umbrele noastre.

«Ţi-am uitat paltonul », a spus T.P. Ar fi trebuit să ţi-l pun. Da nu mă mai întorc. »

Dan a urlat.

« Taci acuma », a spus T.P. Umbrele noastre se mişcau, dar umbra lui Dan nu se mişca decît ca să urle cînd urla el.

« Nu pot să te duc acasă dacă zbieri aşa, » a spus T.P. « Făceai destul de urît şi pînă n-ai căpătat vocea asta de broscoi. Hai încoace. »

Am mers pe aleea de cărămidă, cu umbrele noastre. Coteţul porcului mirosea ca porcii. Vaca şedea pe pajişte şi rumega la noi. Dan a urlat.

« Ai să scoli tot oraşu », a spus T.P. « Ce nu taci o dată. »

Am văzut-o pe Fancy mîncînd lîngă cotul pîrîului. Luna bătea pe apă cînd am ajuns noi.

« Nu, dom'le », a spus T.P. « Aici e prea aproape. Nu putem să ne oprim aici. Haide. Uite ce faci. Te-ai udat pe tot pantalonul. Vino încoace. » Dan a urlat.

Şanţul s-a ridicat din iarba care bîzîia. Oasele erau rotunde peste crengile negre.

« Aşa », a spus T.P. « Aici poţi să zbieri cît pofteşti. Ai o noapte întreagă şi o pajişte de douăzeci de acri să zbieri ».

T.P. s-a lungit jos în şanţ şi eu m-am aşezat jos şi m-am uitat la oasele unde vulturii o mîncaseră pe Nancy, legănîndu-se negre şi încete şi grele din şanţ.

Îl aveam cînd am fost aici mai înainte, a spus Luster. Ţi l-am arătat. L-ai văzut, nu. L-am scos din buzunar chiar aici şi ţi l-am arătat.

« Ce, crezi că vulturii au s-o dezbrace pe mama mare », a spus Caddy. « Ce prost eşti ».

« Ba tu eşti», a spus Jason. A început să plîngă.

« Netotule», a spus Caddy. Jason a plîns. Îşi ţinea mîinile în buzunare.

« Jason o să fie om bogat», a spus Versh. « Îşi ţine banii cu mîna tot timpul ».

Jason a plîns.

« Acuma l-ai pornit », a spus Caddy. « Taci. Jason. Cum s-ajungă vulturii pînă la mama mare. Nu-i lasă Tata. Ce, tu ai lăsa un vultur să te dezbrace. Taci acuma ».

Jason a-tăcut. « Frony a spus că e o înmormîntare », a spus el.

« Şi eu îţi spun că nu-i, » a spus Caddy. « Avem musafiri. Frony nu ştie ea. Vrea licuricii tăi, T.P. Lasă-l şi pe el să-ţi ţină puţin. »

T.P. mi-a dat sticla cu gîndacii luminoşi.

« Pe cît că dacă mergem dincolo la fereastra salonului o să vedem ce e », a spus Caddy. « Atunci o să mă credeţi. »

« Eu ştiu de pe acum, » a spus Frony. « N-am nevoie să văd. »

« Tu mai bine ţine-ţi gura, Frony, » a spus Versh. « Ce mai bătaie o să-ţi tragă mammy. »

« Ce e », a spus Caddy.

« Ştiu eu ce ştiu », a spus Frony.

« Haideţi, » a spus Caddy. « Să mergem în faţă. »

Am început să mergem.

« T.P. vrea licuricii lui înapoi », a spus Frony.

« Lasă-l să-i mai ţină el niţel, T.P. », a spus Caddy. « Ţi-i aducem noi înapoi. »

« Nici nu i-aţi prins voi », a spus Frony.

« Dacă spun că tu şi cu T.P. puteţi să veniţi şi voi îl mai laşi să-i ţină niţel, » a spus Caddy.

« N-a spus nimeni că eu şi cu T.P. trebuie să ascultăm de tine, » a spus Frony.

« Dacă spun eu că nu trebuie îl mai laşi să-i mai ţină, » a spus Caddy.

« Bine », a spus Frony. « Lasă-l să-i ţină el, T.P. Noi o să ne uităm la ei cum bocesc. »

« Nu boceşte nimeni, » a spus Caddy. « Îţi spun că avem musafiri. Ce, plînge cineva, Versh. »

« N-o să ştim ce fac ei acolo dacă stăm aici », a spus Versh.

« Haideţi », a spus Caddy. « Frony şi cu T.P. nu trebuie să asculte de mine. Dar voi toţi trebuie. Du-l tu în braţe mai bine, Versh. S-a făcut întuneric. »

Versh m-a luat în braţe şi am mers pe lîngă bucătărie.

Cînd ne-am uitat după colţ am văzut luminile venind pe alee. T.P. s-a dus îndărăt la uşa pivniţei şi a deschis-o.

Ştii ce-i aici, a spus T.P. Sifon. L-am văzut pe Mr Jason urcînd cu braţele pline de sticle. Aşteaptă aici niţel.

T.P. s-a dus şi s-a uitat din uşa bucătăriei. Dilsey a spus, Ce te zgîieşti aici. Unde-i Benjy.

E acolo afară, a spus T.P.

Du-te şi ai grijă de el, a spus Dilsey. Vezi să nu intre-n casă.

Da, vă rog, a spus T.P. Au început.

Du-te şi ai grijă de băiatu ăla să nu-l vadă din casă, a spus Dilsey. Am destule pe cap.

Un şarpe s-a furişat de sub casă. Jason a spus că lui nu-i e frică de şerpi şi Caddy a spus că lui i-e dar ei nu-i e şi Versh a spus că le e frică la amîndoi şi Caddy a spus că să facem linişte cum a spus Tata.

Doar n-oi începe să zbieri acuma, a spus T.P. Hai să-ţi dau nişte rachiu d-ăsta.

Mă gîdila în nas şi în ochi.

Dacă nu-l bei, dă-l încoa, a spus T.P. Aşa, noroc. Să mai scoatem o sticlă pînă nu prind ei de veste. Stai la un loc.

Ne-am oprit sub pom lîngă fereastra salonului. Versh m-a lăsat jos în iarba udă. Era rece. Erau lumini la toate ferestrele.

« Acolo e mama mare », a spus Caddy. « E bolnavă în fiecare zi acuma. Cînd se face-bine o să avem un picnic. »

« Ştiu eu ce ştiu », a spus Frony. »

Pomii bîzîiau. Şi iarba.

« Aia de alături e unde avem noi scarlatină », a spus Caddy. Tu şi cu T.P. unde aveţi scarlatină, Frony.

« O avem pe unde se-ntîmplă să fim noi », a spus Frony.

« N-au început încă », a spus Caddy.

Acuş încep, a spus T.P. Stai aici pînă aduc eu lada aia să putem să ne uităm pe fereastră. Stai, să terminăm de băut rachiul ăsta. Mă face să mă simt ca şi cum aş avea o bufniţă pe dinăuntru.

Am băut rachiul şi T.P. a împins sticla printre gratiile ferestruicii, sub casă, şi a plecat. Puteam să-i aud în salon şi m-am agăţat de zid. T.P. a tras lada. A căzut şi a început să rîdă. Era acolo întins pe jos şi rîdea, în iarbă. S-a ridicat şi a tras lada sub fereastră. Se căznea să nu rîdă.

« Mi-a fost teamă c-am să-ncep să zbier şi eu », a spus T.P. « Urcă-te pe ladă şi vezi dac-au început. »

N-au început pentru că n-a venit încă muzica, a spus Caddy.

« N-o să fie nici o muzică », a spus Frony.

« De unde ştii tu », a spus Caddy.

« Ştiu eu ce ştiu », a spus Frony.

« Nu ştii nimic », a spus Caddy. S-a dus pînă la pom. « Împinge-mă în sus, Versh. »

« Taică-tu ţi-a spus să nu te mai sui în pomu ăsta », a spus Versh.

« Mi-a spus de mult », a spus Caddy. « Cred c-a şi uitat. Şi pe urmă a spus s-ascultaţi de mine în seara asta.»

« Eu nu ascult de tine », a spus Jason. « Frony şi T.P. nu trebuie nici ei s-asculte de tine. »

« Împinge-mă în sus, Versh », a spus Caddy.

« N-ai de cît », a spus Versh. Tu ai să mănînci bătaie, nu eu. » S-a dus şi a împins-o pe Caddy în sus în pom pînă la prima creangă. I-am văzut fundul pantalonaşilor murdari de noroi. Pe urmă n-am mai văzut-o. Am auzit pomul troznind.

« Mr Jason a spus că dacă rupi pomul ăsta te bate » a spus, Versh.

« Şi eu am s-o spun », a spus Jason.

Pomul n-a mai troznit. Ne-am uitat în sus la crengile care stăteau nemişcate.

« Ce vezi », a şoptit Frony

I-am văzut. Pe urmă am văzut-o pe Caddy cu flori în păr, şi cu un voal lung ca un vînt strălucitor. Caddy. Caddy.

« Şşşş, », a spus T.P. « Or să te-audă. Dă-te jos repede ». Trăgea de mine. Caddy. M-am agăţat cu mîinile de zid Caddy. T.P. a tras de mine.

« Şşşş», a spus el. « Şşşş. Dă-te jos repede. » A tras de mine. Caddy. « Taci, Benjy. Vrei să te-audă. Vino încoace, hai să mai bem nişte rachiu, pe urmă putem să venim iar dacă taci din gură. Să mai scoatem o sticlă, altminteri ne-apucăm amîndoi să urlăm. O să spunem c-a băut-o Dan. Mr Quentin spune mereu că e un cîine aşa de deştept, putem să spunem şi noi c-a băut rachiu. »

Lumina de lună venea în jos pe scările pivniţei. Am mai băut rachiu.

« Ştii ce-aş vrea eu », a spus T.P. « Aş vrea să vină acuma un urs aici în pivniţă, pe uşa aia de-acolo. Ştii ce-aş face. M-aş duce drept la el şi-l scuip în ochi. Dă-mi sticla asta să-mi astup gura pînă nu-ncep să urlu. »

T.P. a căzut. A început să rîdă şi uşa pivniţei şi lumina de lună au plecat dintr-odată şi m-a izbit ceva.

« Taci » a spus T.P. şi se căznea să nu rîdă. « Doamne, au să ne-audă toţi. Scoală-n picioare », a spus T.P. « Scoală repede, Benjy. » Se rostogolea pe jos şi rîdea şi încercam să mă ridic. Treptele din pivniţă urcau în jos pe deal în lumina de lună şi T.P. se rostogolea în sus pe deal în lumina de lună şi eu alergam de-a lungul gardului şi T.P. alerga după mine şi spunea, Taci, taci. Pe urmă el a căzut printre flori şi eu am alergat la ladă. Dar cînd am încercat să mă sui pe ladă a sărit de sub mine şi m-a lovit în spatele capului şi gîtul meu a făcut un sunet. A făcut iar sunetul şi m-am oprit şi am vrut să mă ridic, şi a făcut iar sunetul şi am început să plîng. Dar gîtul meu făcea mereu sunetul şi în vremea asta T.P. trăgea de mine. Îl făcea mereu şi nu mai ştiam dacă plîngeam sau nu, şi T.P. a căzut peste mine şi rîdea, şi făcea mereu sunetul

şi Quentin l-a lovit cu piciorul pe T.P. şi Caddy m-a luat în braţe, şi voalul ei care strălucea, şi nu mai puteam să mai simt mirosul ca pomii şi am început să plîng.

Benjy, a spus Caddy, Benjy. M-a strîns în braţe iar, dar eu am plecat. — Ce e, Benjy, a spus ea. E pălăria asta. Şi-a scos pălăria şi a venit iar, şi eu am plecat.

« Benjy », a spus ea. « Ce e, Benjy. Ce-a făcut Caddy. »

« Nu-i place rochia asta de cocotă », a spus Jason. Crezi că te-ai făcut mare, nu. Te crezi mai grozavă ca oricine, nu. Cocotă. »

« Tu ţine-ţi gura », a spus Caddy. « Porcule. Benjy. »

« Ai împlinit şi tu paişpe ani şi te crezi cineva, nu» , a spus Jason. « Te crezi grozavă. Ce. »

« Taci, Benjy », a spus Caddy. « Te-aude Mama. Taci. »

Dar n-am tăcut şi cînd ea a plecat am mers după ea, şi ea s-a oprit pe scări şi m-a aşteptat şi m-am oprit şi eu.

« Ce e, Benjy, » a spus Caddy. « Spune-i tu lui Caddy. Caddy face ce vrei tu. Hai, încearcă şi spune. »

« Candance », a spus Mama.

« Da », a spus Caddy.

« De ce-l necăjeşti », a spus Mama. « Adu-l încoace. »

Ne-am dus în cameră la Mama, unde ea era întinsă pe pat cu boala într-o cîrpă pe cap.

« Ce mai e acuma, » a spus Mama. « Benjamin. »

« Benjy» , a spus Caddy. A venit iar, dar eu am plecat.

« Trebuie că i-ai făcut ceva» , a spus Mama. « De ce nu-l lăsaţi în pace, să am şi eu linişte. Dă-i cutia şi du-te te rog şi lasă-l liniştit. »

Caddy a scos cutia şi a pus-o jos şi a deschis-o. Era plină cu stele. Cînd şedeam nemişcat, erau nemişcate. Cînd mă mişcam, străluceau şi scînteiau. Am tăcut.

Pe urmă am auzit-o pe Caddy cum se mişcă şi am început iar.

« Benjamin» , a spus Mama. « Vino-ncoace. » M-am dus la uşă. « Benjamin », a spus Mama.

« Ce mai e acuma », a spus Tata. « Unde te duci. »

« Du-l jos şi vezi să aibă cineva grijă de el, Jason », a spus Mama. « Ştii că sînt bolnavă şi tot timpul tu. »

Tata a închis uşa după noi.

« T.P. », a spus el.

« Da, domnule », a spus T.P. jos

« Vezi că Benjy vine jos », a spus Tata. « Du-te cu T.P. »

M-am dus la uşa băii. Auzeam apa.

« Benjy », a spus T.P. de jos.

Auzeam apa cum curge. Am ascultat.

« Benjy », a spus T.P. de jos.

Ascultam apa.

N-am mai auzit apa şi Caddy a deschis uşa.

« Ce, Benjy », a spus ea. S-a uitat la mine şi eu am plecat şi ea m-a strîns în braţe. « Ai găsit-o iar pe Caddy », a spus ea. « Ai crezut c-a fugit Caddy. » Caddy mirosea ca pomii.

Ne-am dus în camera lui Caddy. S-a aşezat în faţa oglinzii. Şi-a oprit mîinile şi s-a uitat la mine.

« Ce? Benjy, Ce este », a spus ea. « Nu trebuie să plîngi. Caddy nu pleacă. Uite », a spus. A luat sticla şi i-a scos dopul şi mi-a ţinut-o la nas. « Frumos. Miroase. Bun. »

Am plecat şi nu m-am oprit, şi ea a ţinut sticla în mînă şi s-a uitat la mine.

« A », a spus. A pus sticla jos şi a venit şi m-a strîns în braţe. « Asta a fost atunci. Şi tu încercai să-i spui lui Caddy şi nu puteai, nu-i aşa. Sigur, Caddy nu mai face. Sigur că nu. Aşteaptă să mă-mbrac. »

Caddy s-a îmbrăcat şi a luat sticla iar şi ne-am dus jos în bucătărie.

« Dilsey », a spus Caddy. « Benjy are un dar pentru tine. » S-a aplecat şi mi-a pus sticla în mînă. « Dă-i-o lui Dilsey, acuma. » Caddy mi-a întins mîna şi Dilsey a luat sticla.

« Ia te uită », a spus Dilsey. « Uite, baby al meu cum îi dă lui Dilsey o sticluţă de parfum ia uită-te, Roskus. »

Caddy mirosea ca pomii. « Nouă nu ne place parfumul, » a spus Caddy.

Mirosea ca pomii.

« Haide acuma, » a spus Dilsey. « Eşti prea mare să mai dormi în pat cu cineva. Eşti băiat mare acuma. Ai treisprezece ani. Eşti destul de mare să dormi singur în camera Unchiului Maury, » a spus Dilsey.

Unchiul Maury era bolnav. Ochiul lui era bolnav, şi gura lui. Versh i-a dus masa de seară sus în camera lui pe tavă.

« Maury spune c-are să-l împuşte pe ticălosul ăla, » a spus Tata. « I-am spus că mai bine să nu-i spună asta dinainte lui Patterson. » Tata a băut.

« Jason », a spus Mama.

« Să-l împuşte pe cine, Tată, » a spus Quentin. « De ce vrea Unchiul Maury să-l împuşte. »

« Pentru că nu-nţelege de glumă, » a spus Tata.

« Jason », a spus Mama. « Cum poţi să vorbeşti aşa. Ai fi în stare să stai aici şi să-l vezi pe Maury căzînd într-o cursă şi împuşcat, şi ţi-ar veni să rîzi poate. »

« Atunci Maury ar face mai bine să nu cadă în nici o cursă, » a spus Tata.

« Pe cine să împuşte Tată, » a spus Quentin. « Pe cine vrea să-l împuşte Unchiul Maury. »

« Pe nimeni, » a spus Tata. « Eu n-am nici pistol. »

Mama a început să plîngă. « Dacă-ți pare rău că Maury mănîncă pe banii tăi de ce nu eşti un bărbat adevărat să-i spui în față. Îl faci de rîs în fața copiilor, şi el nici nu-i aici. »

« Dar nici vorbă de aşa ceva, » a spus Tata. « Eu îl admir pe Maury. E neprețuit cînd e vorba de simțul meu de superioritate rasială. Nu l-aş da pe Maury nici pe un echipaj de doi cai. Şi ştii de ce, Quentin ».

« Nu vă rog », a spus Quentin.

« Et ego in arcadia. Am uitat cum se spune fîn în latineşte », a spus Tata. » « Haide lasă, » a spus el. « Glumeam şi eu. » A băut şi a pus paharul jos şi s-a dus şi şi-a pus mîna pe umărul Mamii.

« Astai nu-i glumă », a spus Mama. « Familia mea e la fel de bună ca şi a ta. Numai pentru că Maury e bolnav. »

« Sigur că da », a spus Tata. « Sănătatea proastă este rațiunea primară pentru orice formă de viață. Creată de boală, prin putrefacție, spre decăderea finală. Versh. »

« Da, domnule », a spus Versh din spatele scaunului meu.

« Ia carafa asta şi umple-o. »

« Şi spune-i lui Dilsey să vină să-l ducă pe Benjamin la culcare », a spus Mama.

« Eşti băiat mare acuma », a spus Dilsey. « Caddy a obosit să mai doarmă cu tine în pat. Taci acuma, s-adormi. » Camera a plecat, dar eu n-am tăcut, şi camera a venit îndărăt, şi Dilsey a venit şi s-a aşezat pe pat şi s-a uitat la mine.

« Nu vrei să fii băiat cuminte şi să taci », a spus Dilsey. « Nu vrei nu. Stai nițel, atunci. »

A plecat. Nu era nimic în uşă. Apoi a fost Caddy acolo.

« Şşşş », a spus Caddy. « Am venit. »

Am tăcut şi Dilsey a tras la o parte învelitoarea şi Caddy s-a culcat între cearceaf şi învelitoare. Nu şi-a scos halatul de baie.

« Uite », a spus ea. « Am venit. » Dilsey a venit cu o pătură şi a pus-o peste ea şi a tras-o pe lîngă ea.

« Numaidecît adoarme », a spus Dilsey. « Las lumina aprinsă în camera ta. »

« Bine », a spus .Caddy. Şi-a cuibărit capul lîngă al meu pe pernă. « Noapte bună, Dilsey. »

« Noapte bună, scumpa mea », a spus Dilsey. Camera s-a făcut neagră. *Caddy mirosea ca pomii.*

Ne uitam în sus în pomul unde era ea.

« Ce vede acolo, Versh », a şoptit Frony.

« Şşşşşş », a spus Caddy în pom. Dilsey a spus,

« Ia veniţi încoace. » Venea pe lîngă colţul casei. « De ce nu v-aţi dus sus, cum v-a spus Tata, şi vă strecuraţi aşa. Unde-i Caddy şi Quentin. »

« I-am spus să nu se suie în pomul ăsta », a spus Jason. « Eu o spun ».

« Cine s-a suit în ce pom », a spus Dilsey. A venit şi s-a uitat în sus în pom. « Caddy », a spus Dilsey. Crengile au început să se scuture.

« Diavol împielițat », a spus Dilsey. « Dă-te jos de-acolo. »

« Şşşş », a spus Caddy. « Nu ştii că Tata a spus să nu facem gălăgie ». S-au văzut picioarele ei, şi pe urmă Dilsey s-a întins şi a luat-o din pom.

« N-ai şi tu minte să-i laşi să vină aici », a spus Dilsey.

« Ce era să fac dacă ea a vrut », a spus Versh.

« Ce faceţi aici », a spus Dilsey. « Cine v-a spus să veniţi aici, în fața casei ».

« Ea a spus », a spus Frony. « Ea ne-a spus să venim. »

« Cine v-a spus vouă că voi trebuie să faceţi ce spune ea », a spus Dilsey. « Duceţi-vă acasă, haide. » Frony şi T.P. au plecat. Nu-i mai vedeam cum se duc.

« În toiul nopţii aici, afară », a spus Dilsey. M-a luat în braţe şi ne-am dus la bucătărie.

« Vă furişaţi aşa, cînd eu v-am spus », a spus Dilsey. « Cînd ştiaţi că e vremea să vă duceţi la culcare. »

« Şşşş, Dilsey », a spus Caddy. « Nu vorbi aşa tare. Nu trebuie să facem gălăgie. »

« Atunci ţine-ţi tu gura şi nu mai face gălăgie », a spus Dilsey. « Quentin unde e. »

« Quentin e furios că trebuie să asculte de mine în seara asta », a spus Caddy. «Uite, mai are încă sticla cu licuricii lui T.P. »

« Lasă că T.P. poate să stea şi fără ei », a spus Dilsey. « Du-te şi vezi unde-i Quentin, Versh. Roskus spune că l-a văzut cum se ducea spre grajd. » Versh s-a dus. N-am putut să-l mai vedem.

« Nu fac nimic acolo înăuntru », a spus Caddy. « Stau pe scaune şi se uită. »

« N-au nevoie de ajutorul vostru să facă asta », a spus Dilsey. Ne-am întors în bucătărie.

Unde vrei să te duci acuma, a spus Luster. Iar vrei să te duci să te uiţi la ei cum dau în minge. Pe acolo am căutat. Stai. Aşteaptă puţin. Stai aici pînă mă întorc şi iau mingea aia. M-am gîndit la ceva.

În bucătărie era întuneric. Pomii erau negri pe cer. Dan a ieşit gudurîndu-se de sub scară şi m-a morfolit de glesnă. Am trecut pe lîngă bucătărie unde era luna. Dan a venit scuturîndu-se în lumina de lună.

« Benjy », a spus T.P. în casă.

Pomul cu flori de lîngă fereastra salonului nu era negru, dar pomii cei groşi erau. Iarba bîzîia în lumina de lună unde umbra mea mergea prin iarbă.

« Măi Benjy », a spus T.P. în casă. « Unde te-ai ascuns. Vrei să ieşi afară, ştiu eu. »

Luster s-a întors. Stai niţel, a spus. Stai aici. Nu te duce acolo. Acolo-i Miss Quentin cu drăguţul ei în hamac. Vino pe-aici. Vino înapoi, Benjy.

Era întuneric sub pomi. Dan nu vroia să vină. Şedea în lumina de lună. Pe urmă am văzut scrînciobul şi am început să plîng.

Nu te du într-acolo, Benjy, a spus Luster. Ştii că Miss Quentin se supără rău pe tine.

Acum erau doi, şi pe urmă unul în scrînciob, Caddy a venit repede, albă în întuneric.

« Benjy », a spus ea, « Cum de-ai ieşit. Unde-i Versh. »

M-a strîns în braţe şi am tăcut şi m-am agăţat de rochia ei şi am încercat s-o împing încolo.

« Ce, Benjy », a spus ea. « Ce e, T.P., » a strigat.

Cel care era în scrînciob s-a ridicat şi a venit, şi eu am plîns şi am tras-o de rochie pe Caddy.

« Benjy », a spus Caddy. « E doar Charlie. Nu-l cunoşti pe Charlie. »

« Unde-i negrul lui », a spus Charlie, « De ce-l lasă să umble singur pe-aici. »

« Şşşş, Benjy », a spus Caddy. « Du-te tu, Charlie, Nu te place. » Charlie a plecat şi eu am tăcut, Am tras de rochia lui Caddy.

« Ce, Benjy », a spus Caddy. « Nu mă laşi să stau de vorbă niţel cu Charlie. »

« Cheamă-l pe negru ăla o dată », a spus Charlie. S-a întors înapoi. Am plîns mai tare şi am tras-o pe Caddy de rochie.

« Du-te Charlie », a spus Caddy. Charlie a venit şi şi-a pus mîinile pe Caddy şi eu am plîns mai mult. Am plîns tare.

« Nu, nu », a spus Caddy. « Nu, nu. »

« Nici nu poate să vorbească, » a spus Charlie. « Caddy. »

« Eşti nebun », a spus Caddy. A început să respire repede. « Vede. Nu. Nu vreau. » Caddy s-a luptat. Amîndoi respirau repede. « Te rog. Te rog, » a şoptit Caddy.

« Goneşte-l de-aici », a spus Charlie.

« Da », a spus Caddy. « Dă-mi drumul. »

« Îl goneşti de-aici », a spus Charlie.

« Da », a spus Caddy. « Dă-mi drumul. » Charlie a plecat. « Şşşş », a spus Caddy, « Uite, a plecat. » Am tăcut. O auzeam şi-i simţeam pieptul în sus şi în jos.

« Trebuie să-l duc în casă », a spus Caddy. M-a luat de mînă. « Vin înapoi, » a şoptit.

« Stai aici », a spus Charlie. « Strigă-l pe negrul ăla. »

« Nu », a spus Caddy. « Mă întorc. Haide, Benjy. »

« Caddy », a şoptit Charlie tare. Am mers mai departe. « Să faci bine să te-ntorci. Te întorci. » Caddy şi cu mine am alergat. « Caddy », a spus Charlie. Am alergat în lumina de lună, către bucătărie.

« Caddy », a spus Charlie.

Caddy şi cu mine am alergat. Am alergat în sus pe scările de la bucătărie, în verandă, şi Caddy s-a aşezat în genunchi în întuneric şi m-a ţinut în braţe. Puteam s-o aud şi să-i simt pieptul. « Nu mai fac », a spus. « Nu mai fac niciodată. Benjy. Benjy. » Pe urmă a plîns, şi eu am plîns şi ne-am ţinut unul de altul. « Şşşş », a spus ea. « Şşşş. Nu mai fac. » Aşa că am tăcut şi Caddy s-a ridicat în picioare şi ne-am dus în bucătărie şi am aprins lumina şi Caddy a luat săpunul de rufe şi s-a spălat pe gură la chiuvetă, tare. Caddy mirosea ca pomii.

Ţi-am tot spus să nu te duci acolo, a spus Luster. S-au ridicat în scrînciob, repede. Quentin îşi ţinea mîinile în păr. El avea o cravată roşie.

Idiotule, a spus Quentin. Am să te spun lui Dilsey cum îl laşi să umble după mine pe unde merg eu. Am să-i spun să-ţi tragă o bătaie să mă ţii minte.

« Da n-am putut să-l opresc », a spus Luster. « Vino-ncoace, Benjy. »

« Ba da, puteai », a spus Quentin. « Nici n-ai vrut. Umblaţi amîndoi după mine. V-a trimis Bunica după mine. » A sărit jos din scrînciob. « Dacă nu-l iei de-aici în clipa asta, am să-l pun pe Jason să te bată numărul unu ».

« Da eu nu pot să fac nimic cu el », a spus Luster. « Încearcă dumneata dacă crezi că eşti aşa grozavă. »

« Ţine-ţi gura », a spus Quentin. « Ai de gînd să-l iei de-aici. »

« Ho, Lasă-l în pace », a spus el. Avea o cravată roşie. Soarele era roşu pe ea. « Ia uite aici, Jack. » A aprins un chibrit şi şi l-a pus în gură. Pe urmă şi-a scos chibritul din gură. Ardea încă. « Vrei să-ncerci şi tu », a spus. M-am dus acolo. « Deschide gura », a spus. Mi-am deschis gura. Quentin a lovit chibritul cu mîna şi chibritul s-a dus.

« Dracu să te ia », a spus Quentin. « Vrei să-nceapă iar. Nu ştii că pe-urmă zbiară toată ziua. Am să te spun lui Dilsey. » A plecat fugind.

« Stai aici, puştiule », a spus el. « Hei, Vino-ncoace. Nu mă mai joc cu el. »

Quentin a fugit către casă. Ocolea bucătăria.

« Ne-ai stricat toate socotelile, Jack », a spus el. « Nu. »

« Habar n-are de ce-i spui », a spus Luster. « E surdo-mut. »

« Zău », a spus el. « De cînd e aşa. »

« Astăzi se-mplinesc treizeci şi trei de ani de cînd e-aşa », a spus Luster. « S-a născut idiot. Dumneata eşti cu circul. »

« De ce-ntrebi », a spus el.

« Parcă nu te-am mai văzut pe-aici, pînă acuma», a spus Luster.

« Ei, şi ce-i cu asta », a spus el.

« Nimica », a spus Luster. « Eu mă duc diseară. »

El s-a uitat la mine.

« N-oi fi dumneata ăla care cîntă la fierăstrău », a spus Luster.

« Are să te coste douăşcinci de cenţi să afli asta », a spus el. S-a uitat la mine. « De ce nu-l internează undeva », a spus. « Ce l-ai adus aici. »

« Pe mine mă-ntrebi, » a spus Luster. « Eu nu pot să fac nimic cu el. Am venit aici numai ca să caut un ban de douăşcinci pe care l-am pierdut, ca să pot să mă duc la circ diseară. Parcă văd că n-am să pot să mă mai duc. » Luster s-a uitat pe jos. « N-ai cumva douăşcinci de cenţi. »

« Nu », a spus el. « N-am. »

« Văd că o să trebuiască să-l găsesc p-ăla vechiu, atunci », a spus Luster. Şi-a băgat mîna în buzunar. « N-ai vrea cumva să cumperi o minge de golf. »

« Ce minge », a spus el.

« De golf », a spus Luster. « Nu-ţi cer pe ea decît douăşcinci de cenţi. »

« Da de ce », a spus el. « Ce să fac eu cu ea. »

« Nici n-am crezut c-o să vrei », a spus Luster. « Vino-ncoa', catîrule, » a spus. « Vino-ncoa' să te tot uiţi la ei cum dau în minge. Uite. Ţine aici ceva să te joci cu crenguţa. » Luster a ridicat-o şi mi-a dat-o. Strălucea.

« De unde ai asta », a spus el. Cravata lui era roşie în soare, mergînd.

« Am găsit-o colea, sub tufişul ăla », a spus Luster. « Am crezut la început că e banul pe care l-am pierdut eu. »

El a venit şi a luat-o.

« Sşşş », a spus Luster. « Ţi-o dă înapoi după ce se uită la ea. »

« Agnes Mabel Becky », a spus el. S-a uitat înspre casă.

« Şşşş », a spus Luster. « Uite-acuma ți-o dă -napoi. »
Mi-a dat-o înapoi şi am tăcut.
« Cine a fost la ea azi noapte », a spus el.

« De unde să știu eu », a spus Luster. « Vin în fiecare noapte cînd ea poate să se strecoare-n jos pe copacu ăla. Nu le țin eu socoteala. »

« Al dracului să fiu dacă unul din ei n-a lăsat urme », a spus el. S-a uitat înspre casă. Pe urmă s-a dus şi s-a aşezat în scrînciob. « Cărați-vă », a spus. « Nu mă mai bateți la cap. »

« Vino-ncoace », a spus Luster. « Ai făcut-o de oaie acuma. La vremea asta Miss Quentin te-a şi spus. »

Ne-am dus pînă la gard şi ne-am uitat printre locurile cu florile încîrligate. Luster căuta prin iarbă.

« O aveam cînd eram aici », a spus. Am văzut steagul pocnind în vînt şi soarele cum se-alungea pe iarba lată.

« Vino înapoi acuma », a spus Luster. « Sînt unii acuma, dar ăia se duc încolo. Vino-ncoa şi ajută-mă să-l caut. »

Am mers de-a lungul gardului.

« Şşşş, » a spus Luster. « Cum să-i fac eu să vină dacă ei nu vor să vină-ncoace. Stai nițel. Se-ntorc ei acuma. Uite-acolo. Vin, vezi. »

Am mers de-a lungul gardului, la portiță, unde treceau fetele cu ghiozdanele. « Mă, Benjy », a spus Luster. « Vino-napoi, încoace. »

Ce rost are să te tot uiți peste gard, a spus T.P. Miss Caddy s-a dus departe acuma. S-a măritat şi te-a lăsat aici. Nu mai are nici un rost să te ții de portiță şi să zbieri. Nu te mai aude.

Ce mai vrea acuma, T.P., a spus Mama. Nu poți să te joci frumos cu el să-l faci să tacă.

Vrea să se ducă afară şi să se uite peste gard, a spus T.P.

Ei, n-are voie acuma, a spus Mama. Plouă. Stai şi joacă-te cu el să tacă o dată din gură. Benjamin.

Acuma nu-l mai linişteşte nimic, a spus T.P. Crede că dacă se duce la portiță vine Miss Caddy înapoi.

Prostii, a spus Mama.

Puteam să-i aud vorbind. M-am dus pînă la uşă şi n-am mai putut să-i aud, şi m-am dus afară la portiță, unde treceau fetele cu sacoşele de cărți. S-au uitat la mine, şi mergeau repede, şi îşi țineau capetele întoarse în partea ailaltă. Am încercat să spun, dar ele au mers mai departe, şi eu am mers pe lîngă gard, şi încercam să spun, şi ele au mers mai repede. Pe urmă au alergat şi eu am ajuns la colțul gardului şi n-am putut să-merg mai departe, şi m-am ținut de gard, şi m-am uitat după ele şi încercam să spun.

« Mă, Benjy », a spus T.P. « Ce faci, fugi aşa afară. Nu ştii că p-ormă te bate Dilsey. »

« N-are nici un rost să te tot vaiţi şi să te smiorcăi peste gard », a spus T.P. « I-ai speriat pe copiii ăia. Uită-te la ei, trec acum pe partea aiălaltă. »

Cum de-a ieşit afară, a spus Tata. Ai lăsat tu poarta deschisă cînd ai intrat, Jason.

Sigur că nu, a spus Jason. Crezi că n-am atîta cap să nu fac aşa ceva. Crezi c-aş fi vrut să se întîmple o dandana ca asta. Şi-aşa familia noastră-i ca vai de capul ei, Dumnezeu ştie. Aş fi putut să-ţi spun încă de la-nceput. Acuma cred şi eu c-o să-l trimiţi la Jackson. Dacă nu-l împuşcă Mrs Burgess mai întîi.

Taci, a spus Tata.

Eu puteam să-ţi spun de la-nceput, a spus Jason.

Era deschisă cînd am pus mîna pe ea, şi m-am ţinut de ea în lumina de amurg. Nu plîngeam şi încercam să mă opresc, şi le priveam pe fete cum vin încoace în lumina de-amurg. Nu plîngeam.

« Uite-l. »

S-au oprit.

« Nu poate să iasă. Oricum, nu face rău la nimeni. Haide. »

« Mie mi-e frică să trec pe-aici. Mi-e frică. Eu traversez ».

« Nu poate să iasă ».

Nu plîngeam.

« Eşti o fricoasă. Vino-ncoace ».

Veneau în lumina de amurg. Nu plîngeam şi mă ţineam de poartă. Veneau încet.

« Mie mi-e frică ».

« Nu-ţi face nimic. Eu trec pe-aici în fiecare zi. Aleargă doar pe lîngă gard ».

Veneau. Am deschis portiţa şi ele s-au oprit, s-au întors. Încercam să spun, şi am prins-o, şi încercam să spun, şi ea a ţipat. şi încercam să spun şi încercam, şi formele luminoase au început să se oprească şi eu încercam să ies afară. Am încercat să mi-o dau la o parte de pe faţă, dar formele luminoase începeau iar. Urcau sus pe deal acolo unde a căzut şi eu încercam să plîng. Dar cînd mi-am tras respiraţia, n-am mai putut să răsuflu ca să plîng, şi am încercat să mă opresc să nu cad în jos de pe deal şi am căzut de pe deal printre formele luminoase, care se roteau.

Vino-ncoa, tîmpitule, a spus Luster. Uite, vin unii. Taci cu smiorcăitul ăsta acuma.

Au venit la steag. El l-a scos şi ei au izbit, pe urmă a pus steagul la loc.

« Hei, Mister », a spus Luster.

El şi-a întors capul. « Ce-i », a spus.

« Vrei să cumperi o minge de golf », a spus Luster.

« S-o vedem », a spus el. A venit la gard şi Luster i-a întins mingea printre scînduri.

« De unde-o ai », a spus el.

« Am găsit-o », a spus Luster.

« Asta ştiu eu », a spus el. « Unde. În sacul de golf al cuiva. »

« Am găsit-o, era acolo pe jos, în curte », a spus Luster. « Nu-ţi cer decît douăşcinci de cenţi pe ea ».

« Ce te face să crezi că-i a ta », a spus el.

« Eu am găsit-o », a spus Luster.

« Atunci mai găseşte-ţi una », a spus el. A băgat-o în buzunar şi s-a dus.

« Da trebuie să mă duc la circ diseară », a spus Luster.

« N-ai decît », a spus el. S-a dus spre masă. « Hei, *caddie* », a spus. A izbit.

« Fir-ar să fie », a spus Luster. « Zbieri cînd nu-i vezi şi zbieri şi cînd îi vezi. Ce nu poţi să taci o dată din gură. Crezi că nu i s-a urît lumii să te tot audă cum zbieri de dimineaţa pînă seara. Uite, Ţi-ai scăpat crenguţa ». A ridicat-o şi mi-a dat-o îndărăt. « O să-ţi trebuie alta. P-asta ai rupt-o de tot ». Am stat la gard şi ne-am uitat la ei.

« Albu ăsta e dat dracului », a spus Luster. « L-ai văzut cum mi-a umflat mingea. » S-au dus mai departe. Am mers pe lîngă gard, Am ajuns la grădină şi n-am putut să mergem mai departe. M-am ţinut de gard şi m-am uitat printre locurile cu flori. Ei s-au dus.

« N-ai de ce să tot zbieri », a pus Luster. « Taci. Eu sînt ăla care-ar trebui să plîngă, nu tu. Ce nu-ţi ţii crenguţa asta ca lumea. Pe urmă ai să zbieri după ea.» Mi-a dat floarea. « Unde-o întinzi acuma. »

Umbrele noastre erau prin iarbă. Au ajuns la pomi înainte de noi. A mea a ajuns acolo întîi. Pe urmă am ajuns acolo, şi pe urmă umbrele n-au mai fost. Era o floare în sticlă. Am pus cealaltă floare în sticlă.

« Om în toată firea », a spus Luster. « Te joci cu două crenguţe într-o sticlă. Ştii ce-o să facă cu tine cînd o să moară Miss Cahline. Te trimit la Jackson, acolo e locul tău. Aşa spune Mr Jason. Acolo n-ai decît să te ţii de gard toată ziulica cu toţi ţicniţii şi să tot zbieri. Ce-o să mai zici atunci. »

Luster a răsturnat florile cu mîna. « Aşa o să-ţi facă şi ţie la Jackson cînd o să-ncepi să zbieri. »

Am încercat să ridic florile. Luster le-a ridicat şi n-au mai fost. Am început să plîng.

« N-ai decît să zbieri », a spus Luster. « Zbiară cît pofteşti. Dacă vrei cu tot dinadinsul să ai şi pentru ce să urli, ţine atunci. Caddy », a şoptit. « Caddy. Hai zbiară acuma. Caddy. »

« Luster », a spus Dilsey din bucătărie.

Florile au venit înapoi.

« Şşşş », a spus Luster. « Uite-le aici. Uite. E ca mai înainte. Taci acuma. »

« Mă, Luster », a spus Dilsey.

« Da vă rog », a spus Luster. « Venim. Ai făcut-o lată. Scoală-te. » M-a zmucit de mînă şi m-am ridicat. Am ieşit de sub copaci. Umbrele noastre nu mai erau.

« Şşşş », a spus Luster. « Se uită lumea la tine. Şşşş. »

« Adu-l încoace », a spus Dilsey. Cobora pe scară.

« Ce i-ai mai făcut », a spus ea.

« Nici nu i-am făcut nimic », a spus Luster. « A început să urle aşa dintr-odată. »

« Da, nu i-ai făcut nimic », a spus Dilsey. « I-ai făcut tu ceva. Unde-aţi fost. »

« Uite acolo, sub cedri », a spus Luster.

« Iar ai zgîndărit-o pe Quentin », a spus Dilsey. « De ce nu-l ţii la un loc. Nu ştii că nu-i place să se ţină după ea. »

« Şi-aşa nu-mi mai văd capul de el », a spus Luster. « Ce e unchiul meu. »

« Tu să nu mă faci, negrule », a spus Dilsey.

« Dar nu i-am făcut nimica », a spus Luster. « Se juca acolo, şi o dată a început din senin să zbiere. »

« Te-ai atins de cimitirul lui », a spus Dilsey.

« Nu m-am atins de loc », a spus Luster.

« Nu mă mai minţi, mă băiatule », a spus Dilsey. Ne-am urcat pe scări şi am intrat în bucătărie. Dilsey a deschis uşiţa de la foc şi a tras un scaun în faţa focului şi m-am aşezat. Am tăcut.

Ce v-aţi mai apucat s-o zgîndăriţi, a spus Dilsey. De ce nu-l ţineţi afară.

Şedea şi se uita la foc, a spus Caddy. Mama îi spunea cum îl cheamă acuma. N-am vrut s-o necăjim.

Ştiu eu că n-ai vrut, a spus Dilsey. Acuma, el la un capăt şi ea la alt capăt al casei. Lasă totul aşa cum e aici, acuma. Nu pune mîna pe nimic pînă nu mă-ntorc eu.

« Nu ţi-ar fi ruşine », a spus Dilsey. « Să-l necăjeşti. » A pus prăjitura pe masă.

« Da nu l-am necăjit de loc », a spus Luster. « Se juca cu sticla aia cu ierburi şi pe urmă dintr-odată a început să zbiere. L-ai auzit. »

« Nu te-ai atins de florile lui », a spus Dilsey.

« N-am umblat la cimitirul lui », a spus Luster. « Ce să fac eu cu căruţu lui. Eu îmi căutam banu meu. »

« L-ai pierdut, da », a spus Dilsey. A aprins lumînările pe prăjitură. Unele dintre ele erau mici. Altele erau mari tăiate în bucăţele mici. « Ţi-am spus să-l pui bine. Acuma oi fi vrînd să mă duc să-ţi mai iau unul de la Frony. »

« Trebuie să mă duc şi eu la circ, ce mă tot baţi la cap cu Benjy », a spus Luster. « Doar n-o să stau după el zi şi noapte. »

« Ai să faci ce vrea el să faci, negrule », a spus Dilsey. « Mă auzi. »

« Parcă pînă acuma ce-am făcut », a spus Luster. « Nu fac totdeauna ce vrea el. Nu, Benjy. »

« Atunci ai să faci tot aşa mai departe », a spus Dilsey. « Nu să-l aduci aici, aşa plîngînd, s-o mai necăjeşti şi pe ea. Acuma puneţi-vă şi mîncaţi prăjitura asta, pînă nu vine Jason. Nu vreau să mai ţipe la mine pentru o prăjitură pe care am cumpărat-o pe banii mei. Parcă poţi să mai faci o prăjitură în casa asta, cînd stă toată ziua să-mi numere fiecare ou care intră în bucătărie. Vezi să-l laşi în pace acuma, dacă ţii să te duci la circu ăla diseară. »

Dilsey a plecat.

« Tu nici nu eşti în stare să sufli lumînările », a spus Luster. « Uită-te la mine cum le suflu. » S-a aplecat şi şi-a umflat faţa. Lumînările n-au mai fost. Am început să plîng. « Şşşş », a spus Luster. « Stai niţel. Uită-te la focul ăla pînă tai eu prăjitura. »

Puteam să aud ceasul şi puteam s-o aud şi pe Caddy stînd în spatele meu, şi puteam să aud acoperişul. Tot mai plouă, a spus Caddy. Mi-e silă de ploaia asta. Mi-e silă de toate. Şi pe urmă capul ei a venit în poala mea şi plîngea, şi mă ţinea în braţe, şi am început să plîng. Pe urmă m-am uitat iar la foc, şi formele luminoase, line au început iar. Puteam să aud ceasul, şi acoperişul, şi pe Caddy.

Am mîncat prăjitură. Mîna lui Luster a venit şi a mai luat o bucată. Puteam să-l aud mîncînd. M-am uitat la foc.

O bucată lungă de sîrmă a venit peste umărul meu. Mergea în jos şi pe urmă focul n-a mai fost. Am început să plîng.

« Ce mai zbieri acuma », a spus Luster. « Uite aici. » Focul era iar acolo. Am tăcut. « Nu poţi să stai să te uiţi la foc şi să-ţi ţii gura cum ţi-a spus mammy », a spus Luster. « Să-ţi fie ruşine. Uite, mai ia o bucată de prăjitură. »

« Ce-i mai faci acuma », a spus Dilsey. « Nu poţi să-l laşi de loc liniştit. »

« Vroiam doar să-l fac să tacă să n-o necăjim pe Miss Cahline », a spus Luster. « Nu ştiu de ce-a început iar. »

« Ştiu eu de ce », a spus Dilsey. « Îi spun eu lui Versh să pună băţul pe tine cînd s-o întoarce acasă. O cauţi cu lumînarea. Toată ziua numai asta-i făcut. L-ai dus la cotul pîrîului. »

« Ţţ », a spus Luster. « Am stat aici în curte toată ziua, cum ai spus matale. »

Mîna lui a venit după altă bucată de prăjitură. Dilsey i-a dat peste mînă. « Mai încearcă tu o dată, şi ţi-o tai cu cuţitu ăsta, vezi », a spus Dilsey. « Sînt sigură că el n-a mîncat nici o bucăţică. »

« Ba da, a mîncat », a spus Luster. « A mîncat de două ori mai mult decît mine. Întreabă-l dacă nu. »

« Mai încearcă tu o dată », a spus Dilsey. « Mai încearcă tu numai. »

Asta e, a spus Dilsey. Acuma are să fie rîndul meu să plîng. Să-l bocesc şi eu niţel pe Maury.

Acuma îl cheamă Benjy, a spus Caddy.

Cum adică, a spus Dilsey. Doar nu i s-o fi tocit numele cu care s-a născut, nu.

Benjamin vine din Biblie, a spus Caddy. E un nume mai bun pentru el decît era Maury.

Cum adică, mai bun, a spus Dilsey.

Aşa spune Mama, a spus Caddy.

Mda, a spus Dilsey. Numele n-are ce să-i ajute. Nici ce să-i strice. Poartă nenorocire, să le schimbi oamenilor numele. Pe mine m-a chemat Dilsey dinainte de pot să-mi aduc aminte, şi are să-mi rămîie numele Dilsey, hăt după ce-o să mă uite.

Cum o să se mai ştie că e Dilsey după ce-o să se uite, Dilsey, a spus Caddy.

Are să scrie în Carte, drăguţo, a spus Dilsey. Scris acolo.

Tu ştii să-l citeşti, Dilsey, a spus Caddy.

Nici n-am nevoie, a spus Dilsey. Mi-l citesc ei. Mie mi-ajunge că ştiu că-i acolo.

Sîrma lungă a venit peste umărul meu şi focul n-a mai fost. Am început să plîng.

Dilsey şi cu Luster s-au bătut.

« Te-am văzut ». a spus Dilsey. « Ho, ho, te-am văzut. L-a tras pe Luster, din colţ, şi l-a scuturat. « Nu era nimic, nu. Aşteaptă tu pînă se-ntoarce taică-tu acasă. Ce nu mai sînt eu tînără, ţi-aş arăta eu.

Mai-mai că te-aş încuia în pivniţă, să nu te mai las să te duci la circ diseară. Chiar aşa am să fac. »

« Au, mammy », a spus Luster. « Au, mammy ».

Am pus mîna acolo unde fusese focul.

« Prinde-l repede », a spus Dilsey. « Trage-l înapoi. »

Mîna mea a zvîcnit înapoi şi am dus-o la gură şi Dilsey m-a prins. Puteam să mai aud ceasul prin vocea mea. Dilsey s-a întors şi l-a pocnit pe Luster peste cap. Vocea mea era tare de fiecare dată.

« Adu sifonu », a spus Dilsey. Mi-a luat mîna din gură. Vocea mea a fost mai tare atunci şi mîna mea a încercat să mi se întoarcă în gură, dar Dilsey a ţinut-o. Vocea mea era tare. Ea mi-a turnat sifon peste mînă.

« Du-te în cămară şi rupe o bucată din cîrpa aia din cui », a spus Dilsey. « Taci acuma. Nu vrei s-o îmbolnăveşti iar pe mama, nu. Hai, uite focul. Dilsey te face numaidecît să nu te mai doară mîna. Uite focul. » A deschis uşiţa la foc. M-am uitat la foc dar mîna mea nu se oprea şi eu nu mă opream. Mîna mea încerca să-mi intre în gură dar Dilsey o ţinea.

A înfăşurat-o cu cîrpa. Mama a spus.

« Ce mai e acum. Nu pot să stau liniştită nici cînd sînt bolnavă. Trebuie să mă dau jos din pat să vin eu să văd ce are, cu doi negri în toată firea care să aibă grije de el.»

« Gata acuma », a spus Dilsey. « Acuma tace. S-a ars puţin la mînă. »

« Cu doi negri cît toate zilele şi trebuie să mi-l aduceţi în casă, să plîngă», a spus Mama. « Înadins l-aţi stîrnit, pentru că ştiţi că-s eu bolnavă. » A venit şi a stat lîngă mine. « Taci », a spus. « Taci chiar în clipa asta. Tu i-ai dat din prăjitura asta. »

« Eu am cumpărat-o », a spus Dilsey. « N-am făcut-o din cămara lui Jason. Am vrut să-i dau ceva de ziua lui. »

« Vrei să mi-l îmbolnăveşti cu prăjitura asta ieftină de prăvălie », a spus Mama. « Asta vrei să faci. Nu pot să am şi eu un moment de linişte. »

« Du-te sus şi întinde-te », a spus Dilsey. « Acuş nu-l mai doare şi are să tacă atunci. Haide, lasă. »

« Şi să-l las pe el aici să-i mai faceţi cine ştie mai ce », a spus Mama. « Cum pot să stau întinsă cînd îl aud cum ţipă aici. Benjamin. Să taci chiar în clipa asta. »

« N-avem unde să-l ducem », a spus Dilsey. « Nu mai avem locul pe care l-am avut o dată. Nu poate să stea în curte şi să plîngă aşa, să-l vadă toţi vecinii. »

« Ştiu, eu, ştiu », a spus Mama. « E vina mea. Dar mă duc şi eu curînd şi tu şi cu Jason o s-o duceţi mai bine atunci .» A început să plîngă.

« Taci acuma », a spus Dilsey. « Ai să mi te-mbolnăveşti. Du-te înapoi sus. Luster îl duce în bibliotecă şi să se joace cu el pînă i-e gata masa. »

Dilsey şi cu Mama au plecat.

« Taci », a spus Luster. « Taci. Vrei să te ard şi pe mîna aialaltă. Nici nu te mai doare. Taci o dată. »

« Haide », a spus Dilsey. « Nu mai plînge.» Mi-a dat papucul, şi am tăcut. « Du-l în bibliotecă », a spus. « Şi dacă-l mai aud te bat eu cu mîna mea. »

Ne-am dus în bibliotecă. Luster a aprins lumina. Ferestrele s-au făcut negre şi a venit locul înalt negru pe perete şi m-am dus şi l-am atins cu mîna. Era ca o uşă, numai că nu era uşă.

Focul a venit în spatele meu, şi eu m-am dus la foc şi m-am aşezat pe duşumea, şi am ţinut papucul. Focul a urcat mai sus. A stat pe perna de pe scaunul Mamei.

« Taci », a spus Luster. « Nu poţi să-ţi ţii gura o clipită. Uite, ţi-am aţîţat focul, şi nici măcar nu te uiţi. »

Te cheamă Benjy, a spus Caddy. Auzi. Benjy, Benjy.

Nu-i mai spune aşa, a spus Mama. Adu-l încoace.

Caddy m-a ridicat de subţiori.

Hopa sus. Mau . . . a Benjy, a spus ea.

Nu mai încerca să-l iei tu în braţe, a spus Mama. Parcă nu poţi să-l aduci de mînă pînă aici. E prea complicat să te gîndeşti la asta.

Pot să-l duc în braţe, a spus Caddy. Lasă-mă să-l duc eu în braţe, Dilsey.

« Stai la locul tău, prichindelule », a spus Dilsey. « N-ai putere nici să striveşti o muscă. Haide, fiţi cuminţi acuma, cum a spus Mr Jason. »

Era lumină în capul scărilor. Era acolo Tata, numai în cămaşe. Se uita la noi de parcă spunea Şşşş. Caddy a şoptit.

« E bolnavă Mama. »

Versh m-a lăsat jos şi am intrat în camera mamei. Era un foc. Se ridica şi cădea pe pereţi. Era un alt foc în oglindă. Puteam să miros boala. Era o cîrpă împăturită pe fruntea Mamei. Părul ei era pe pernă. Focul nu ajungea pînă la el, dar strălucea pe mîna ei, unde săltau inelele.

« Vino şi spune-i Mamei noapte bună », a spus Caddy. Ne-am dus pînă la pat. Focul a ieşit din oglindă. Tata s-a ridicat din pat şi m-a luat în braţe şi Mama şi-a pus mîna pe capul meu.

« Cît e ceasul », a spus Mama. Își ținea ochii închiși.

« Șapte fără zece », a spus Tata.

« E prea devreme să-l trimitem la culcare », a spus Mama. « Are să se scoale mîine cu noaptea-n cap, și pur și simplu n-am să mai pot îndura încă o zi ca asta. »

« Haide, ușor », a spus Tata. A atins cu mîna fața Mamii.

« Știu că nu sînt decît o povară pentru tine », a spus Mama. « Dar o să mă duc curînd. Atunci ai să scapi de cicăleala mea. »

« Șșșș, » a spus Tata. « Îl duc nițel jos. » M-a ridicat în brațe. « Haide, voinicule, Mergem puțin jos. Să nu facem gălăgie cît învață Quentin. »

Caddy s-a dus și și-a aplecat fața spre pat și mîna Mamii a venit în lumina focului. Inelele ei săltau pe spatele lui Caddy.

Mama e bolnavă, a spus Tata. Vă duce Dilsey la culcare. Unde-i Quentin.

Îl aduce Versh, a *spus Dilsey.*

Tata stătea în picioare și se uita la noi cum treceam pe lîngă el. Puteam s-o auzim pe Mama în camera ei. Caddy a spus Șșșș. Jason mai urca încă pe scară. Își ținea mîinile în buzunare.

« Trebuie să fiți cuminți cu toții în seara asta », a spus Tata. « Și vedeți să nu faceți gălăgie s-o supărați pe Mama. »

« Nu facem zgomot », a spus Caddy. « Fii atent să nu faci zgomot Jason », a spus ea Am mers în vîrful picioarelor.

Puteam să auzim acoperișul. Puteam să văd focul și în oglindă. Caddy m-a ridicat iar în brațe.

« Haide acuma », a spus ea. « Pe urmă poți să te întorci la foc. Taci acuma. »

« Candance », a spus Mama.

« Taci, Benjy », a spus Caddy. « Te duc la Mama nițel. Fii băiat cuminte. Pe urmă te-ntorci la foc, Benjy. »

Caddy m-a lăsat jos și am tăcut.

« Lasă-l să stea aici . Mamă, cînd se plictisește de foc poți să-i spui.

« Candance », a spus Mama. Caddy s-a aplecat și m-a ridicat. Ne-am împiedicat. « Candance «, a spus Mama.

« Șșșș », a spus Caddy. « Uite, poți să-l vezi și de-aici. Șșșș. »

« Adu-l aici », a spus Mama. « E prea mare să-l mai duci tu în brațe. Nu te mai opinti cu el. Au să te doară șalele. În familia noastră femeile au avut totdeauna un mers distins. Vrei să ajungi ca o spălătoreasă. »

« Nu-i prea greu », a spus Caddy. « Pot să-l duc. »

« Atunci, nu vreau eu să-l duci », a spus Mama. « Coșcogeamitea băiatul de cinci ani. Nu, nu. Nu mi-l pune în poală. Lasă-l să stea în picioare. »

« Dacă-l ţii tu în braţe, tace », a spus Caddy « Şşşş », a spus ea. « Ne întoarcem acuma. Uite. Uite perna ta. Vezi. »

« Lasă-l Candance », a spus Mama.

« Lasă-l să se uite la ea, că tace », a spus Caddy. « Ridică-te puţin, s-o trag afară. Aşa, Benjy, Uite. »

M-am uitat la ea şi am tăcut.

« Prea îi faceţi toate gusturile », a spus Mama. « Şi tu şi taică-tău. Nu vă daţi seama că eu trebuie să plătesc pentru asta. Aşa l-a răsfăţat Mama mare pe Jason şi au trebuit doi ani de zile să-i treacă, şi eu acuma nu mai am destulă putere şi cu Benjamin. »

« Nu-i nevoie să te necăjeşti tu cu el », a spus Caddy. « Mie-mi place să am grijă de el. Nu-i aşa, Benjy. »

« Candance », a spus Mama. « Ţi-am spus să nu-i mai spui aşa. N-a fost destul că taică-tu a insistat să-ţi spunem pe numele ăsta scurt prostesc, nu vreau să aibă şi el unul acuma. Numele astea scurte sînt vulgare. Numai oamenii de jos au aşa. Benjamin », a spus ea.

« Uită-te la mine », a spus Mama.

« Benjamin », a spus ea. Mi-a luat faţa în mîini şi mi-a întors-o spre a ei.

« Benjamin », a spus ea. « Ia perna asta de aici, Candance. »

« Are să plîngă », a spus Caddy.

« Ia perna de-aici, îţi spun », a spus Mama. « Trebuie învăţat să asculte. »

Perna n-a mai fost.

« Şşşş, Benjy », a spus Caddy.

« Du-te acolo şi stai jos », a spus Mama. « Benjamin. » Mi-a ţinut faţa lîngă faţa ei.

« Taci », a spus ea. « Taci cu mama. »

Dar nu m-am oprit, şi Mama m-a luat în braţe şi am început să plîng, şi am plîns. Pe urmă perna s-a întors şi Caddy a ţinut-o deasupra capului Mamii. A tras-o pe Mama înapoi în scaunul ei şi Mama a stat şi plîngea peste perna roşie şi galbenă.

« Şşşş, Mamă », a spus Caddy. « Du-te sus şi întinde-te, să poţi să fii bolnavă. Mă duc s-o chem pe Dilsey. » M-a dus spre foc şi m-am uitat la formele luminoase, line. Auzeam focul şi acoperişul.

Tata m-a ridicat în braţe. Mirosea ca ploaia.

« Hei, Benjy », a spus el. « Ai fost băiat cuminte astăzi. »

Caddy şi cu Jason se băteau în oglindă.

« Caddy », a spus Tata.

Se băteau. Jason a început să plîngă.

« Caddy », a spus Tata. Jason plîngea. Nu se mai bătea. însă o vedeam pe Caddy bătîndu-se în oglindă şi Tata m-a lăsat jos şi s-a dus în oglindă şi s-a bătut şi el. A ridicat-o pe Caddy. Ea se zbătea. Jason era întins pe jos. Plîngea. Avea foarfecile în mînă. Tata o ţinea pe Caddy.

« A tăiat toate păpuşile lui Benjy », a spus Caddy. « Am să-i tai gîtul ».

« Candance », a spus Tata.

« Ba da », a spus Caddy. « Îl omor ». Se zbătea. Tata a ţinut-o. Ea a dat cu piciorul spre Jason. El s-a rostogolit într-un colţ. A ieşit din oglindă. Tata a dus-o pe Caddy la foc. Au ieşit cu toţii din oglindă. Numai focul mai rămăsese în oglindă. Ca şi cum ar fi fost într-o uşă.

« Terminaţi », a spus Tata. « Vreţi să se îmbolnăvească Mama ».

Caddy s-a oprit. « A tăiat toate păpuşile pe care le făcusem eu şi cu Mau . . . cu Benjy », a spus Caddy. « De rău ce e ».

« Ba nu », a spus Jason. Şedea pe jos, plîngea. « Nu ştiam că-s ale lui. Credeam că-s nişte hîrtii vechi ».

« Nu se putea să nu ştii », a spus Caddy. « Ai făcut-o dinadins ».

« Şşşş », a spus Tata, « Jason », a spus el.

« Îţi fac eu altele mîine », a spus Caddy. « Facem o grămadă. Uite, uită-te la pernă acuma. »

Jason a intrat.

Îţi spun să taci o dată, a spus Luster.

Ce s-a mai întîmplat, a spus Jason.

« Uite aşa face », a spus Luster. « Aşa a făcut azi toată ziua. »

« De ce nu-l laşi în pace, atunci », a spus Jason. « Dacă nu poţi să-l ţii liniştit, du-l în bucătărie. Noi ăştilalţi nu putem să ne închidem în cîte o cameră, cum face Mama. »

« Mammy a spus să nu-l mai duc în bucătărie pînă nu-i gata cu masa », a spus Luster.

« Atunci joacă-te cu el şi vezi să stea liniştit », a spus Jason. « Nu-mi ajunge că muncesc toată ziua şi pe urmă cînd viu acasă să intru într-o casă de nebuni ». Şi-a deschis ziarul şi l-a citit.

Poţi să te uiţi la foc şi la oglindă şi la pernă, a spus Caddy. Nu mai trebuie să aştepţi pînă la masă să te uiţi la pernă. Auzeam acoperişul. Îl auzeam şi pe Jason, plîngînd dincolo de perete.

Dilsey a spus. « Ai venit, Jason. Nu vrei să-l laşi în pace, nu ».

« Da vă rog », a spus Luster.

« Unde-i Quentin, » a spus Dilsey. « Masa-i aproape gata. »

« Eu nu ştiu, » a spus Luster. « N-am văzut-o. »

« Dilsey a plecat. « Quentin », a spus ea în hall. « Quentin. Gata masa. »

Puteam să auzim acoperişul. Quentin mirosea ca ploaia şi el.

Ce-a făcut Jason, a spus el.

A tăiat cu foarfeca toate păpuşile lui Benjy, a spus Caddy.

Mama a spus să nu-i mai spui Benjy, a spus Quentin. S-a aşezat pe covor lîngă noi. Nu mai stă o dată ploaia asta, a spus. Nu poți să mai faci nimic.

Te-ai bătut, a spus Caddy. Nu-i aşa.

N-a fost cine ştie ce, a spus Quentin.

Da se vede, a spus Caddy. Are să te vadă Tata.

Nu-mi pasă, a spus Quentin. De-ar sta ploaia asta o dată.

Quentin a spus, « N-a spus Dilsey că-i gata masa. »

« Da vă rog, » a spus Luster. Jason s-a uitat la Quentin. Pe urmă şi-a citit iar ziarul. Quentin a intrat în cameră. « Zice că-i aproape gata acuş, » a spus Luster. Quentin s-a trîntit în scaunul Mamii. Luster a spus,

« Mr Jason. »

« Ce », a spus Jason.

« Dați-mi şi mie douăşcinci de cenți », a spus Luster.

« Ce faci cu ei », a spus Jason.

« Mă duc şi eu la circ diseară », a spus Luster.

« Credeam c-a luat Dilsey de la Frony să-ți dea », a spus Jason.

« A luat », a spus Luster. « Da i-am pierdut. Eu şi cu Benjy l-am căutat toată ziua banu ăsta. Puteți să-l întrebați. »

« Atunci împrumută de la el », a spus Jason. « Eu muncesc pentru banii mei. » A citit ziarul. Quentin s-a uitat la foc. Focul era în ochii ei şi pe gura ei. Gura ei era roşie.

« Am încercat să-l țin să nu vină acolo », a spus Luster.

« Taci din gură o dată », a spus Quentin. Jason s-a uitat la ea.

« Ce ți-am spus c-am să-ți fac dacă te mai prind o dată cu tipul ăla », a spus el. Quentin s-a uitat la foc. « Auzi ce spun eu, » a spus Jason.

« Te aud », a spus Quentin. « De ce nu-mi faci atunci. »

« N-avea tu grijă », a spus Jason.

« Nici n-am », a spus Quentin. Jason a citit ziarul mai departe.

Auzeam acoperişul. Tata s-a aplecat înainte şi s-a uitat la Quentin. Ia te uită, a spus el, Cine-a bătut.

« Nimeni », a spus Quentin. « Ne-au oprit. Profesorii. »

« Cu cine », a spus Tata. « Poți să-mi spui. »

« N-are importanță. » a spus Quentin. « E la fel de mare ca mine. »

« Aşa e bine, » a spus Tata. « Poți să-mi spui din ce v-ați luat. »

« N-a fost nimic », a spus Quentin. « A spus că el pune o broască în sertarul ei la catedră şi că ea n-o să-ndrăznească să-l bată ».

« A », a spus Tata. « Ea. Şi pe urmă. »
« Da, domnule », a spus Quentin. « Şi pe urmă l-am cam pocnit ».
Auzeam acoperişul şi focul, şi smiorcăind dincolo de uşă.
« De unde-a găsit el o broască acum în noiembrie », a spus Tata.
« Nu ştiu vă rog », a spus Quentin.
Puteam să-i auzim.
« Jason », a spus Tata. Puteam să-l auzim pe Jason.
« Jason », a spus Tata. « Vino-ncoace şi termină ».
Auzeam acoperişul şi focul şi pe Jason.
« Să taci numaidecît », a spus Tata. « Vrei să te bat iar ». Tata l-a ridicat pe Jason pe scaun lîngă el. Jason s-a smiorcăit. Auzeam focul şi acoperişul. Jason a tras pe nas mai tare.
« Încă o dată », a spus Tata. Auzeam focul şi acoperişul.
Dilsey a spus, Aşa. Veniţi acuma cu toţii la masă.
Versh mirosea ca ploaia. Mirosea şi ca un cîine. Se auzea focul şi acoperişul.
O auzeam pe Caddy mergînd repede. Tata şi cu Mama s-au uitat la uşă. Caddy a trecut pe lîngă uşe, repede. Nu se uita. Mergea repede.
« Candance », a spus Mama. Caddy n-a mai mers.
« Da, Mamă », a spus ea.
« Şşşş, Caroline », a spus Tata.
« Vino-ncoace », a spus Mama.
« Şşşş, Caroline », a spus Tata. « Las-o în pace ».
Caddy a venit pînă la uşă şi a stat acolo, şi se uita la Tata şi la Mama. Ochii ei au fugit spre mine, şi pe urmă în lături. Am început să plîng. Plîngeam tare şi m-am ridicat de la locul meu. Caddy a intrat şi s-a oprit sprijinită de perete şi se uita la mine. M-am dus spre ea, şi plîngeam, şi ea s-a tras în perete şi i-am văzut ochii, şi am plîns mai tare şi am tras-o de rochie. Ea a întins mîinile spre mine să mă dea la o parte dar eu am tras-o de rochie. Ochii ei fugeau.
Versh a spus, acuma te cheamă Benjamin. Ştii cum se face că te cheamă Benjamin acuma. Vor să te facă să ai gingiile albăstrii. Mammy spune că pe vremuri bunică-tu *a schimbat numele unui negru, şi el s-a făcut predicator, şi cînd s-a uitat la el avea gingiile albăstrii. Înainte nici nu le avea albastre. Şi cînd femeia lui se uita în ochii lui noaptea pe lună plină, copilul se năştea cu gingiile albastre. Şi într-o seară, cînd ajunseseră să fie vreo duzină de copii cu gingiile albastre, nu s-a mai întors acasă. L-au găsit vînătorii în pădure, mîncat tot, pîn-la os. Şi ştii şi tu cine l-a mîncat. Copiii ăia cu gingiile albastre.*
Eram în hall. Caddy se uita încă la mine. Îşi dusese mîna la gură şi i-am văzut ochii şi am plîns. Ne-am urcat pe scară. Ea s-a oprit iar,

lipită de perete, şi s-a uitat la mine, şi eu am plîns, şi a mers mai departe şi am mers şi eu mai departe, şi am plîns, şi ea s-a lipit de perete, şi se uita la mine. A deschis uşa la camera ei, dar am tras-o de rochie şi ne-am dus în baie şi ea s-a oprit lipită de uşă, şi se uita la mine. Pe urmă şi-a ascuns faţa cu braţul şi eu am tras de ea, şi plîngeam.

Ce-i faci, a spus Jason. De ce nu-l laşi în pace.

Nici nu l-am atins, a spus Luster. Aşa a făcut toată ziua. Îi trebuie o bătaie bună.

Îi trebuie să-l trimitem la Jackson, a spus Quentin. Cum se mai poate trăi într-o casă ca asta.

Dacă nu-ţi place, cuconiţo, n-ai decît s-o întinzi de-aici, a spus Jason.

Asta am să şi fac, a spus Quentin. Nu-mi duce mie grija.

Versh a spus, « Dă-te mai încolo puţin să-mi usuc picioarele ». M-a împins mai încolo. « Să nu mai începi să zbieri iar. Poţi să-l vezi şi de aici. Altă treabă nici n-ai. Nu trebuie să ieşi pe afară în ploaie ca mine. Te-ai născut cu noroc şi habar n-ai ». Era întins pe spate în faţa focului.

« Ştii cum se face că acuma te cheamă Benjamin », a spus Versh. « Mămica ta e prea mîndră. Aşa spune mammy ».

« Stai liniştit acolo şi lasă-mă şi pe mine să mă usuc », a spus Versh. « Dacă nu să vezi ce-ţi fac. Te jupoi de viu ».

Auzeam focul şi acoperişul şi pe Versh.

Versh s-a ridicat repede şi şi-a tras picioarele. Tata a spus, « Lasă, stai, Versh ».

« Îi dau eu de mîncare în seara asta », a spus Caddy. « Cîteodată plînge cînd îi dă Versh ».

« Ia tava asta, » a spus Dilsey. « Şi du-te şi dă-i să mănînce lui Benjy ».

« Nu vrei să-ţi dea Caddy de mîncare », a spus Caddy.

E nevoie neapărat să stea cu papucul ăla murdar aici pe masă, a spus Quentin. De ce nu-i daţi să mănînce în bucătărie. Parc-am sta la masă cu porcii.

Dacă nu-ţi place cum stăm noi la masă, n-ai decît să nu mai vii să mănînci cu noi, a spus Jason.

Ieşeau aburii din Roskus. Şedea în faţa sobei. Uşiţa de la sobă era deschisă şi Roskus îşi băgase picioarele înăuntru. Ieşeau aburii şi din castron. Caddy mi-a băgat uşor lingura în gură. Era o pată neagră înăuntrul castronului.

Haide, lasă, a spus Dilsey. Nu te mai deranjează.

A scăzut sub pata cea neagră. Pe urmă castronul a fost gol. A plecat. « I-e foame în seara asta », a spus Caddy. Castronul s-a întors.

Nu mai vedeam pata. Pe urmă am văzut-o. « Ce foame îi e », a spus Caddy. « Ia uitaţi-vă ce-a mai mîncat ».

Ba da, a spus Quentin. Îl trimiteţi cu toţii să mă spioneze. Cît mi-e de silă de casa asta. Am să fug de-aici într-o zi.

Roskus a spus, « Are să plouă toată noaptea ».

De cînd tot fugi tu şi n-ajungi niciodată destul de departe ca să nu te-ntorci la masă, a spus Jason.

Ai să vezi dacă nu fug, a spus Quentin.

« Şi pe-urmă chiar că nu mai ştiu ce-o să ne facem », a spus Dilsey. « Acuma mi-a prins tot şoldul că m-a înţepenit toată. Toată ziua în sus şi-n jos pe scările astea ».

Nu m-aş mira de loc, a spus Jason. Nimic din ce-ai face tu nu m-ar mira.

Quentin şi-a aruncat şervetul pe masă.

Taci din gură, Jason, a spus Dilsey. S-a dus şi a strîns-o în braţe pe Quentin. Stai jos, drăguţă, a spus Dilsey. Ar trebui să-i fie ruşine că dă pe tine vina altuia.

« Iar e cu dosu-n sus », a spus Roskus.

« Tu taci din gură », a spus Dilsey.

Quentin a împins-o pe Dilsey la o parte. S-a uitat la Jason. Gura îi era roşie. A ridicat paharul de apă de pe masă şi şi-a zvîcnit braţul înapoi, şi se uita la Jason. Dilsey a prins-o de mînă. S-au bătut. Paharul s-a spart pe masă, şi apa a curs pe masă. Quentin alerga.

« Mama e bolnavă iar », a spus Caddy.

« Este », a spus Dilsey. « O vreme ca asta îţi îmbolnăveşte pe oricine. Cînd termini o dată de mîncat, măi băiatule ».

O, dracu să te ia, a spus Quentin. Dracu să te ia. O auzeam cum aleargă pe scară. Ne-am dus în bibliotecă.

Caddy mi-a dat perna, şi puteam să mă uit la pernă şi la oglindă şi la foc.

« Să nu facem gălăgie că învaţă Quentin », a spus Tata. « Tu ce faci acolo, Jason ».

« Nimic », a spus Jason.

« Atunci ce-ar fi să vii aici să nu faci nimic », a spus Tata.

Jason a ieşit din colţ.

« Ce mesteci », a spus Tata.

« Nimic », a spus Jason.

« Iar mozoleşte hîrtie », a spus Caddy.

« Vino-ncoace, Jason », a spus Tata.

Jason a aruncat ceva în foc. Sfîrîia, s-a desfăcut, s-a făcut neagră. Pe urmă a fost cenuşie. Pe urmă n-a mai fost. Caddy şi Tata şi Jason

erau în scaunul Mamii. Ochii lui Jason erau închişi, strînşi, şi gura i se mişca, ca atunci cînd mestecă. Capul lui Caddy era pe umărul Tatii. Părul ei era ca focul, şi puncte mici de foc erau în ochii ei, şi eu am venit şi Tata m-a ridicat şi pe mine pe scaun, şi Caddy m-a ţinut. Caddy mirosea ca pomii.

Mirosea ca pomii. În colţ era întuneric, dar puteam să văd fereastra. Am stat chircit acolo, şi ţineam papucul. Nu puteam să-l văd, dar mîinile mele îl vedeau, şi puteam să aud cum se face noapte, şi mîinile mele vedeau papucul dar eu nu puteam să-l văd, dar mîinile mele puteau să vadă papucul, şi am stat acolo chircit, şi auzeam cum se face întuneric.

Aici eşti, a spus Luster. Uite ce-am eu aici. Mi l-a arătat. Ştii de unde-l am. Miss Quentin mi l-a dat. Ştiam eu că nu pot să mă oprească să mă duc. Ce faci aici. Am crezut c-ai fugit afară. N-ai mai terminat să gemi şi să plîngi toată ziua, şi acuma mai stai şi aici, în camera asta, singur, şi tot îi dai înainte. Vino-ncoace la culcare să pot şi eu să mă-mbrac pînă nu-ncepe. N-am timp să stau cu tine toată noaptea. Cum aud trompetele, am şi plecat.

Nu ne-am dus în camera noastră.

« Aici avem scarlatină », a spus Caddy. « De ce trebuie să dormim aici în noaptea asta ».

« Ce-ţi pasă unde dormi », a spus Dilsey. A închis uşa şi a stat jos şi a început să mă dezbrace. Jason a început să plîngă. « Taci », a spus Dilsey.

« Eu vreau să dorm cu Mama mare, » a spus Jason.

« E bolnavă », a spus Caddy. « Ai să dormi cu ea cînd se face bine. Nu, Dilsey ».

« Tăceţi acuma », a spus Dilsey. Jason a tăcut.

« Uite şi cămăşile noastre de noapte-s aici », a spus Caddy. « Parcă ne-am muta ».

« Şi faceţi bine şi vi le puneţi », a spus Dilsey. « Descheie-l tu pe Jason ».

Caddy l-a descheiat pe Jason. Jason a început să plîngă.

« Vrei să-ţi dau bătaie », a spus Dilsey. Jason a tăcut.

Quentin, a spus Mama în hall.

Ce, a spus Quentin dincolo de perete. Am auzit-o pe Mama cum încuie uşa. S-a uitat prin uşa noastră, şi a intrat şi s-a aplecat peste pat şi m-a sărutat pe frunte.

Cînd îl culci, du-te şi întreab-o pe Dilsey dacă poate să-mi dea şi mie o sticlă cu apă caldă, a spus Mama. Spune-i că dacă e prea greu pot şi fără ea. Spune-i că numai vreau să ştiu.

Da, vă rog, a spus Luster. Haide, Scoate-ţi pantalonii.

Quentin şi Versh au intrat. Quentin îşi ţinea faţa întoarsă încolo. « De ce plîngi acuma », a spus Caddy.

« Tăceţi », a spus Dilsey. « Dezbrăcaţi-vă cu toţii. Tu poţi să te duci acasă, Versh ».

M-am dezbrăcat şi m-am uitat la mine şi am început să plîng. Taci a spus Luster. Nu te mai ajută la nimic să te uiţi după ele. S-au dus. Mai plîngi tu şi să vezi dacă-ţi mai facem ziua ta. Mi-a pus cămaşa de noapte. Am tăcut, şi pe urmă Luster s-a oprit, cu capul întors spre fereastră. Pe urmă s-a dus la fereastră şi s-a uitat afară. S-a întors şi m-a luat de mînă. Uite-o, a spus. Taci acuma. Ne-am dus la fereastră şi ne-am uitat afară. A ieşit pe fereastra lui Quentin şi a trecut în pom. Ne-am uitat cum tremura pomul. Tremura în jos de-a lungul pomului, pe urmă s-a dat jos şi am văzut cum merge prin iarbă. Pe urmă n-am mai văzut. Haide, a spus Luster. Ia-auzi. Auzi trompetele. Suie-te în pat cît mai am răbdare cu tine.

Erau două paturi. Quentin s-a culcat în celălalt. S-a întors cu faţa la perete. Dilsey l-a pus pe Jason lîngă el. Caddy şi-a scos rochiţa.

« Ia te uită la pantalonaşii tăi », a spus Dilsey. « Noroc că nu te-a văzut maică-ta ».

« Eu am spus-o », a spus Jason.

« Te cred c-ai spus-o », a spus Dilsey.

« Şi vezi şi tu ce-ai cîştigat că m-ai spus », a spus Caddy. « Pîrîtorule ».

« Ce-am cîştigat », a spus Jason.

« De ce nu-ţi pui cămaşa de noapte », a spus Dilsey. S-a dus şi a ajutat-o pe Caddy să-şi scoată cămăşuţa şi pantalonaşii. « Uite în ce haî eşti », a spus Dilsey. A strîns pantalonaşii ghem şi a frecat-o pe Caddy cu ei. « Te-ai murdărit toată », a spus ea. « Dar în seara asta nu mai faceţi baie. Aşa ». I-a pus lui Caddy cămaşa de noapte şi Caddy s-a suit în pat şi Dilsey s-a dus la uşă şi a stat acolo cu mîna pe lumină. « Acuma să fiţi cuminţi, aţi auzit », a spus.

« Bine, bine », a spus Caddy. « Mama nu vine în noaptea asta », a spus ea. « Aşa că voi trebuie să ascultaţi de mine ».

« Da », a spus Dilsey. « Acuma, la culcare ».

« Mama e bolnavă », a spus Caddy. « Ea şi cu mama mare sînt bolnave amîndouă ».

« Şşşş », a spus Dilsey. « Dormiţi acuma ».

Camera s-a făcut neagră în afară de uşă. Pe urmă uşa s-a făcut neagră. Caddy a spus, « Şşşş, Maury », şi şi-a pus mîna pe mine. Aşa că am tăcut. Puteam să ne auzim. Auzeam întunericul.

Întunericul a plecat şi Tata s-a uitat la noi. S-a uitat la Quentin şi la Jason, şi pe urmă a venit şi a sărutat-o pe Caddy şi şi-a pus mîna pe capul meu.

« E tare bolnavă, Mama », a spus Caddy.

« Nu », a spus Tata. « Ai să ai tu grijă de Maury ».

« Da », a spus Caddy.

Tata s-a dus la uşă şi s-a uitat iar la noi. Pe urmă s-a întors întunericul, şi Tata a stat negru în uşă, şi pe urmă uşa s-a făcut iar neagră. Caddy m-a ţinut şi ne auzeam pe toţi, şi întunericul, şi ceva pe care puteam să-l miros. Şi pe urmă am văzut ferestrele unde bîzîiau pomii. Pe urmă întunericul a început să se rotească în forme line, luminoase, cum face întotdeauna, chiar şi atunci cînd Caddy spune că am adormit.

În româneşte de MIRCEA IVĂNESCU

(Continuare în numărul viitor)

MIRCEA IVĂNESCU

Dostoievski şi Faulkner

Corespondenţe între Faulkner şi Dostoievski sînt uşor de stabilit. Adevărul este însă că e vorba de o înrudire spirituală, manifestă în atitudinile artistice şi morale, mai evidentă la prima vedere sub aspectul formal, în ordinea compoziţiei şi a stilului cu care operează aceşti doi scriitori. Apar de la început în ambele cazuri aceeaşi înclinaţie spre construcţiile romantice, încărcate de episoade în aparenţă melodramatice, aceeaşi identificare fascinată a autorului cu personaje angajate în crize paroxistice, şi care-şi asumă şi trăiesc pînă la capăt suferinţe insuportabile pentru oamenii obişnuiţi, aceeaşi atmosferă încărcată de oroare aleasă ca loc de desfăşurare a povestirilor lor (şi care-l făcea pe Şestov, de pildă, să spună că « în romanele lui Dostoievski există mult mai multe orori decît în realitate »), în sfîrşit aceeaşi retorică, împinsă — mai ales în cazul scriitorului american — pînă la grotesc, dar un grotesc incandescent, şi căpătînd pe neaşteptate o nobleţe nebănuită, şi care este cea a superiorităţii spirituale. (Personajele cele mai elevate şi mai adevărat omeneşti ale lui Dostoievski sînt calificate drept *idioţi* — şi autorul evită în mod deliberat să expliciteze conotaţiile nobile, parsifalice, ale unei asemenea definiri, după cum recurge în mod conştient la aliaje de mare intensitate dramatică şi de grotesc în scenele sale cele mai semnificative — *Fraţii Karamazov* sau *Idiotul*, de exemplu —. Din literatura lui Faulkner exemple de acest fel se pot evoca nenumărate: de la episodul dragostei nutrită de idiotul Ike Snopes pentru o vacă — singurul punct luminos şi omenesc, în însuşi grotescul paradoxal al situaţiei, din Trilogie, sau, pentru a ne limita la textul prezentat mai sus, oricare dintre capitolele romanului *Zgomotul şi Furia*: suferinţa idiotului Benjy, care se decantează prin acuitatea senzaţiei în adevărată poezie a timpului sesizat ca momente globulare, de experienţă; incidentul grotesc în care se găseşte angrenat Quentin exact cînd îşi trăieşte, haotic, ultimele ceasuri de viaţă; comentariul, sarcastic, dar cu indubitabilă valoare de condamnare morală, însoţind descrierea furiei animalice cu care, în cel de al treilea episod, Jason Compson îşi trăieşte frustraţiile de « om al subteranei », aservit, ca şi eroul dostoievskian, acelui « principiu al morţii —

2×2=4 », fără a se putea ridica însă, ca personajul scriitorului rus la voluptatea cunoașterii și asumării propriei mizerii spirituale).

Asemenea apropieri rămîn însă la nivelul simplelor consemnări de manual, și nu ar putea avea altă semnificație decît să extindă la Faulkner o formulă ca cea a lui Șestov citată mai sus (și pe care, evident, însuși autorul ei a intenționat-o doar ca o observație parțială, o componentă a unei aprecieri a întregii personalități artistice — și profetice — a lui Dostoievski). Scriitori ale căror opere se constituie din aglomerări de orori și retorisme ale suferinței se pot cita nenumărați în literatura contemporană — și nu numai dintre cei afiliați la diferitele variante ale naturalismului — fără ca totuși aceasta să însemne că ar fi mai mult decît niște epigoni, sau, în cel mai bun caz, niște personalități literare pe diferite trepte ale realizării, dar acuzînd întotdeauna influența mai mult sau mai puțin servil acceptată, sau asimilată, a lui Dostoievski.

Ceea ce îl diferențiază pe Faulkner de asemenea epigoni, este ceva tot atît de greu de definit ca și deosebirea separînd geniul de talent sau de simplele veleități mimetice — în ultimă analiză, intensitatea cu care și-a trăit viziunea proprie despre viață, și onestitatea — artistică, spirituală — cu care și-a definit această viziune, excluzînd, cu orice risc, compromisurile, inconsecvențele, comoditățile. («Există acomodări,dar ca să-l găsești pe Dumnezeu nu trebuie să te acomodezi niciodată» — nota undeva Rilke, unul dintre scriitorii contemporani care s-a străduit să dobîndească și să păstreze o astfel de onestitate sufletească). Dostoievski însuși își asumase în cunoștiință de cauză aceste riscuri — și le trăise — atunci cînd a formulat, mai exact decît mulți dintre comentatorii săi mai tîrzii, semnificația propriei sale vieți, scriind despre sine : « Toată viața, nu am făcut altceva decît să împing la extrem ceea ce voi înșivă n-ați îndrăsnit să împingeți decît pînă la jumătate ».

Dar și aceasta este o formulă care trebuie integrată în complexul de nuanțe, și explicații, și adevăruri, definitorii pentru omul care a rostit-o. Altfel ea poate justifica în aparență interpretări divagante, sau cel puțin nenuanțate, total sau parțial eronate. (Așa s-a putut vorbi, în discuțiile dintre gînditorii ortodoxi ruși, sau în exegezele unor existențialiști, mai ales atei, despre erezia, blasfemiile sau demonismul lui Dostoievski). Poate părea curios că atîta vreme s-a putut uita ceea ce ar trebui să constituie un adevăr elementar în discutarea și înțelegerea operei lui Dostoievski — și anume că această consecvență în îndrăzneală, asumarea, în propria viață și operă a unui anumit fel de a vedea și trăi viața, este direcționată etic, se subsumează unei morale — cea care indiferent de numele pe care i l-am da — (căci Rilke nu a fost în adevăratul înțeles al cuvîntului un creștin ordonîndu-și viața după normele religioase acceptate; iar unele dintre argumentele ortodoxilor pot fi fundamentate teologic în cazul lui Dostoievski) ar putea fi definită — într-o formulare a lui Faulkner — etica « vechilor adevăruri universale ».

În profesia sa de credință care a fost discursul rostit la Stockholm la acceptarea Premiului Nobel, Faulkner a căutat să enumere aceste adevăruri. În « retorica torturată » în care pe măsură ce trecea timpul s-a învăluit viziunea faulkneriană, aceste adevăruri sînt definite « iubirea și onoarea și mila și demnitatea și compasiunea și sacrificiul » — și foarte numeroșii comentatori au propus formule diferite pentru explicarea lor printr-o singură noțiune: responsabilitatea umană, asumarea expiației. Oricare ar fi însă acest *reducto absnrdum al întregei experiențe omenești*, este evident că nu poate fi decît de ordin etic, că nu poate fi exprimat decît printr-o valoare etică și nu poate exprima decît o valoare etică.

O dată înțeleasă această constatare, totul ar trebui să fie limpede : e adevărat, de sigur, că foarte mulți scriitori, mai ales în lumea contemporană, bîntuită de suferințe și mizerii materiale și morale de tot felul, dar care oferă de

asemenea exemplele demnității și sacrificiilor răscumpărătoare, recunosc urgența imperativelor morale și încearcă să expună cu sinceritate absolută o viziune coerentă despre această realitate. Dar ar putea părea surprinzător cît de puțini sînt cei care sînt capabili să ducă pînă la capăt apărarea adevărurilor permanent omenești, dincolo de limitările pe care contigența, convingerile sau pur și simplu calitatea lor omenească le impun. Și e normal ca și mai puțini să ajungă la pragurile superioare ale realizării artistice. (Aici intervine, evident, acel imponderabil care separă geniul de talentul oricît de evoluat. Sau, ca să întrebuințăm cuvinte mai puțin mari, e vorba poate de acea « capacitate de a imprima scrisului intensitatea demonică în măsură să proiecteze dramatic în cadrele ficțiunii o viziune filozofică », despre care vorbea un critic american ca despre o caracteristică comună lui Faulkner și Dostoievski). Însă cînd o asemenea capacitate artistică superioară se aliază cu acea calitate umană care s-ar putea numi onestitatea în îndrăzneală, aceasta e incontestabil semnul apartenenței la o familie spirituală deosebită, condiția unei arte poate mai dificile — căci mai complexe, mai tensionate spre totalitatea experienței omenești — în orice caz mai multă suferință, ca spectacol și ca experiență, dar și o creație artistică mai nobilă. E doar un truism, formula « cîtă luciditate, atîta dramă »).

O aceeași familie spirituală: — ca și la Dostoievski, la Faulkner exacerbările demoniace ale cutărui personaj, paroxismele de suferință morală ale altuia, atmosfera coșmarescă de blestem ineluctabil în care sînt scăldate, se cristalizează în acea pulpulație a ororilor, care sînt « mai multe decît în realitate », nu ca o expresie a demonismului sau morbidității, nu pentru a exprima neputința sau haosul, ci tocmai pentru a mărturisi despre existența unei Legi Morale, despre posibilitatea de a cunoaște și trăi această Lege, și mai ales despre adevărul că tot ceea ce face, și îndură, omul — deci, în cele din urmă, îl definește — capătă înțeles și valoare în funcție de această Lege Morală. În fond, *Însemnările din subterană*, *Idiotul*, *Frații Karamazov* se numără în mod cert printre cărțile cele mai importante — și mai pure — scrise vreodată, pentru că omul care le-a conceput a experimentat în propria sa viață unele dintre aspectele cele mai amenințătoare la adresa valorilor omenești pe care le poate căpăta viața — și a avut curajul de a scrie exact despre aceste aspecte, tocmai pentru a depune mărturie că există, și dăinuie, vechi adevăruri universale care dau înțeles haosului și valoare permanentă omului. *Zgomotul și Furia* este, de asemenea fără îndoială, una dintre cărțile secolului nostru care le poate fi alăturată în ce privește semnificația.

Ar fi inoperantă, și mai degrabă derutantă, încercarea de a întreprinde acum, cînd de abea începeam cu primul episod prezentarea în românește a acestei cărți — o analiză a acestui roman deosebit de complicat în construcția sa. Ea ar putea fi încercată după apariția ultimei părți — a patra — care îl explică, în însăși formula aleasă de autor, mai bine decît orice comentariu exterior. (De altfel, după ultimul episod și-ar găsi utilitatea, mai bine decît la începutul cărții, apendicele scris de Faulkner mai tîrziu și care are rolul de a completa înțelegerea romanului prin povestirea unor episoade din trecutul și din evoluția de mai tîrziu a familiei Compson). Fără riscul de a schematiza excesiv complexitatea expunerii și a temei — complexitate deliberat aleasă de autor pentru a exprima haosul și vacarmul sufletesc și material în care se prăbușește o lume — se poate spune de pe acum că *Zgomotul și Furia* este o parabolă despre înfăptuirea pînă la ultimele consecințe a blestemului care apasă asupra lumii din Yoknapatawpha, blestemul care pedepsește inexorabil « abandonarea sau pervertirea vechilor constante și adevăruri ale inimii și ale omului »: — păcatul mortal de a fi atentat la demnitatea și libertatea omenească, aici, în sistemul de imagini ales de Faulkner pentru condiția omenească, impunerea sclaviei asupra negrilor, impunerea stăpînirii asupra pămîntului. Cei

care sînt urmăriți în decădere lor socială și omenească spre a exemplifica acest blestem sînt membrii familiei Compson, unul din grupurile aristocratice ale capitalei districtului Yoknapatawpha, mai exact, trei dintre membrii ultimei generații: idiotul Benjy, povestitorul primului episod, complexatul Quetin, fratele său, obsedat de decăderea morală a surorii lor, Caddy, care-și narează în cel de al doilea episod, ultimele ceasuri de viață — aici acțiunea cărții transpunîndu-se brusc cu aproape douăzeci de ani în urmă — și în sfîrșit încă un frate, Jason, singurul care încearcă să « se descurce în viață » în mod practic, însă cu prețul renunțării la idealismul și dezinteresul nobiliar al celorlalți, și, mai ales, al abandonării principiilor morale.

În ziua de primăvară a anului 1928, cînd se petrece primul episod, Benjy, care este surdo-mut din naștere, experimentează de cele mai multe ori ca pe niște suferințe atît de insuportabile încît îi zmulg urlete de durere animalică, diferite momente din plimbarea sa obișnuită pe pajiștea care, odinioară a aparținut familiei sale. Așa cum s-a întîmplat totdeauna în întreaga sa viață — în ziua respectivă împlinește treizeci și trei de ani — el este condus de un negru, unul dintre puținii negri servitori rămași lîngă familia Compson care acum și-a pierdut de mult opulența. Anumite scene din fața sa, anumite sunete — mai ales strigătele jucătorilor de golf de pe pajiște strigîndu-și ajutoarele (caddie) — îi amintesc de scene asemănătoare din propria sa copilărie, și mai ales de sora sa Caddy (de la potrivirea de sunete cu numele sorii sale se nasc urletele pe care negrul încearcă mereu să le calmeze).

Ca procedeu tehnic, scriitorul a folosit fraze sau simple notații transcrise în cursive și care, în acest episod ca și în toate celelalte, au rolul de a semnifica trecerea în timp — înapoi sau înainte, de obicei prin salturi pornite de la simple asociații de senzații la Benjy, de idei sau de izbucniri inhibitive, în episodul următor, la Quentin etc.

Trebuie consemnat — pentru a se evita o confuzie suplimentară — că în prezentul la care Benjy își mărturisește senzațiile există un personaj purtînd același nume cu fratele său Quentin, și anume o fată, fiica sorii sale Caddy (de asemenea absentă acum, dar care și-a transmis descendentei sale, temperamentul revoltat, atît împotriva familiei cît și a restricțiilor moralității). Numele Iason este de asemenea purtat de două personaje: tatăl copiilor Compson și unul dintre copii, care va deveni ulterior — în prezentul povestirii — capul familiei.

Am căutat să respectăm în traducere dacă nu deformările de pronunție ale personajelor de culoare, — probabil că imposibil de reprodus cu aceeași elocvență ca în limba engleză, — cel puțin în incorectitudinile flagrante pe care autorul le reproduce constant. Punctuația este cea a originalului, Faulkner dorind, fără îndoială, să specifice prin lipsa oricăror semne de emfază sau de interogație incapacitatea personajului povestitor de a interpreta, dincolo de simpla reproducere a sunetelor.

VIRGIL NEMOIANU

Simptomatologie literară:

TREI NOTE ÎMPOTRIVA LUI DOSTOIEVSKI

Uneori nici paradoxul, nici compromisul nu ne mai folosesc la nimic; sîntem obligaţi să optăm, oricît ne-ar displace, pentru una din cele două posibilităţi radical opuse. Aşa stau lucrurile în problema binelui: mai curînd am găsi nuanţe intermediare între bine şi rău, decît între cele două concepţii fundamentale privind binele. Fie acceptăm ideea maniheană (şi iraniană) a unei lupte continue între bine şi rău, ca două principii concurente, fie acceptăm ideea platonică a nonexistenţei răului, orice existenţă fiind bună, iar răul numai neant.

În morală, Dostoievski este un Oscar Wilde al Răsăritului. El porneşte, sigur, de la iertarea creştină. Funcţia răului este să provoace binele, păcatul există pentru a face posibilă iertarea, iar viciul ajunge să fie un fel de « defulare » pentru ca sufletul să rămînă pur şi bun. Kierkegaard lupta cu furie şi încăpăţînare cu adevărurile de care voia să se pătrundă (ca Isac cu îngerul). Dostoievski este atît de convins de ele, atît de *devreme* convins, încît ajunge într-o stare de beatifică exaltare. Justificarea existenţei răului nu este un pisc la care ajunge cu o ultimă, disperată zvîcnire, ci un platou pe care se simte de multă vreme acasă, sigur şi încîntat. Şi, de la această entuziastă « smerenie », începe să mîngîie şi să protejeze răul ca pe cea mai preţioasă achiziţie. Pentru Dostoievski scopul nu numai că scuză mijloacele, dar chiar le *sfinţeşte*. Răul e deci sfînt. Dar dacă abia păcatul face posibilă bunătatea, înseamnă că răul e părintele binelui, iar binele nici n-ar mai fi de loc posibil fără rău. La urma urmei, dacă binele tot nu este decît o consecinţă a răului, atunci dece să nu-l lăsăm cu totul la o parte şi să ne ocupăm de lucrurile principale, nu de măruntele lor urmări.

Va să zică, nici maniheismul, nici platonismul nu au dreptate. Dacă Dostoievski ar mărturisi totul ne-ar spune că numai răul are existenţă şi că el e deci binele, iar lupta între bine şi rău nu e decît o comună întrepătrundere în interiorul unei mase amorfe, unde cele două se tot schimbă una în cealaltă. Aceasta

este « anarhismul smereniei », în care răul devine obiect de adoraţie. Dostoievski prevede parcă utopia lui Huxley care izgoneşte suferinţa şi răul şi atunci se agaţă de ele cu disperare, le înalţă un templu. Dostoievski e precursorul nu al lui Camus, ci al lui Rasputin, a cărui mîntuire prin păcat nu ar fi fost altfel posibilă.

●

După cum pentru fizician existenţa universului şi a formelor sale constă în transformarea continuă a materiei şi a energiei în diverse chipuri, tot astfel pentru Dostoievski binele şi răul, ca nişte substanţe în continuă mişcare se tot transformă una în cealaltă constituind astfel psihicul, moralul, caracterele. Individul cristalizat nu ar trebui să existe în romanele lui Dostoievski, dacă acesta ar vrea sau ar şti să-şi adapteze maniera propriei materii. Printre cei dintîi el ajunsese la concluzia adevărată sau falsă că un caracter de tip clasic sau balzacian nu corespunde adevărului vieţii, iar constanţa caracterologică este o simplă eroare de viziune. Caracterul (inconstant şi contradictoriu) ar fi numai o scenă, un loc pentru o multitudine de afecte. Existenţialismul, care în fond crede tocmai asta, se mai acoperă cu capriciile voinţei din care face chiar un titlu de glorie; ca şi cum inconsecvenţa ar fi vestmîntul libertăţii. Beckett sau Claude Simon sau mai ştiu eu cine din şcoala descompunerii personajului renunţă — cu inocenţă şi nepăsare — pînă şi la această acoperire.

Dostoievski însă, lipsit de curajul sau de puterea de a-şi găsi o formă adecvată (în tot *Posedaţii*, e, mi se pare, un singur monolog interior: al lui Lebiadkin în vol. II p. 2, cap. 2), recurge la o formulă hibridă: într-o primă fază, se aşază ca orice realist în faţa personajului şi îl descrie, îl judecă, îl caracterizează. În momentul în care acesta intră în acţiune, îşi pierde imediat contururile sub acţiunea a trei forţe diferite: *a/* sondajele de adîncime ale autorului, uneori satirice sau chiar distructive, *b/* acţiunea semenilor indiferenţi şi superficiali, cu punctele lor de vedere, care joacă şi ele un rol destructiv, *c/* imperativele structurii, ale intrigii (adică ale melodramei poliţiste pe linia lui Sue şi Gutzkow): un anumit loc sau un anumit timp cer o anumită acţiune sau un anumit mod de a proceda. (Exemplu tipic ar fi Stepan Trofimovici Verşovenski, tot din *Posedaţii*).

Personaje care se adună şi se topesc, se dilată şi se contractă; numărul lor este limitat, dar ele acţionează ca şi cum ar fi în contact cu o lume întreagă. Se vorbeşte indirect, despre zvonuri, cînd în fond ne aflăm în faţa unui cerc închis. De aici aparenţele ilogice, modul sacadat, sincopat, dezordinea şi trăsăturile dement-halucinate.

Găsim prefiguraţi stilistic pe mulţi moderni, de la Thomas Mann (în felul în care Verşovenski şi Varvara Petrovna comentează pe Stavroghin — I, 5, 6) la Ernst Jünger (în anumite tipuri de notaţii, fie lucid-concrete, asociative, revelînd cu rece voluptate o structură esenţială, fie caracterizînd un moment ca ceva recurent, ca parte dintr-un presupus ritual al vieţii — ca insule de normal, ultime indicaţii ale menţinerii unei conştiinţe superioare), de la Brecht (fabula lui Lebiadkin I, 5, 4, — se poate perfect încadra printre povestirile domnului Keuner) pînă la Joyce (stilul « catehismatic » în discuţiile Stavroghin-Kirilov, Stavroghin-Satov, Kirilov-G.) Numai că nimic nu e mai periculos decît entuziasmul retrospectiv. Ochiul antrenat şi dirijat al cititorului modern descoperă imagini familiare în tot felul de crestături greoaie — fie ele chiar inspirate. Romantismul originilor e o boală prea veche şi prea cunoscută. Dacă nu l-am

avea pe Dostoievski, vreun Macpherson mai nestăpînit s-ar și apuca să-l scrie. Mai senin spus: Oare nu încearcă atîția cercetători să ne convingă cum că jocurile naturii în stînci și scoici sînt opera unor rase imemoriale de titani geniali?

•

Prima scrisoare filozofică a lui Ceaadaev, pe care altfel l-am considera un brav iluminist, este cea care, asemeni unui foc de armă (după cum s-a spus) zguduie conștiințele, stîrnește un val de persecuții împotriva sa (este pus chiar să jure că nu va mai scrie și, într-adevăr celelalte 7 scrisori apar postum, 2 în 1862, restul în 1936) și provoacă brusc ruptura între slavofili și progresiști, între, am spune, herderieni romantici și hegelieni. Aceștia din urmă prin Herzen și Bielinski, prin Ogariov și Petrașevski, prin Cernîșevski, Dobroliubov și Pisarev, prin Stasov și Plehanov vor păși implacabil spre dezvoltarea continuă a gîndirii materialiste și progresiste, spre asimilarea creatoare a marxismului, și ecloziunea acestuia în Lenin și gîndirea post-revoluționară.

Cultura rusă în ansamblul ei se trezește la efortul creator în fața a două mari impulsuri: romantismul și dialectica. Schelling și Hegel sînt impulsurile prime care vin să agite valurile molcome ale fondului ortodox de pînă atunci. Nuanțele stilistice ale variantelor de protestantism sau catolicism au fost adesea studiate. Tot astfel ortodoxia greacă, mănăstirească, mediteraneană și caprină, subtil-discursivă dar și activă, diferă și de tradiția bizantină, cît și de senina cuviință, blîndă și zîmbitoare, calmă, smerită și generoasă a artei mănăstirești de pe plaiurile Mioriței. Molitvelnicul trezea alte vibrații la Trnovo decît la Ohrida. Tot astfel printre trăsăturile insistente ale vechii teologii ruse se numără, pe lîngă accente mesianice, și un anume « integralism », o viziune global-organică a lumii. Tocmai acesta a fost punctul în care atît organicismul romantic, cît și elementul dialectic au prins rădăcini adînci și s-au dezvoltat atît de puternic, la început sub forma slavofiliei poate înflăcărate și naive a unor Homiakov, Aksakov, Kreevski, mai tîrziu sub aceea a narodnicismului lui Lavrov. Orientări pozitiviste (Virubov, De Roberti, Kavelin, Lesevici), neokantiene (Celpanov, Vvedenski), logistice (Vladislavlev, Troițki, Grot, Karinski, Rutkovski), hegeliene de dreapta (Cicerin, Redkin, Gogoțki), diversele secte religioase, nu fac decît să completeze un tablou complex, colorat și prea puțin cunoscut. Din sinteticul și genialul idealist Vladimir Soloviov, vor porni mai tîrziu Bulgakov și Rozanov, precursorul personalismului — Lopatin, precursorul existențialismului — Berdiaev, precursorul neo-realismului — Loski, sau frații Trubețkoi care vor influența filozofia religiei ca și pe cea a limbii, după cum filozofia istoriei a lui Danilevski face să pălească pe Spengler și Toynbee.

Toată această luxurianță (și nu am amintit decît cîțiva cugetători!), adeseori sălbatic reacționară și denunțată ca atare de gînditorii progresiști, dar uneori plină de idei originale, crează o ambianță, mai mult — o textură, în care marele scriitor trebuie, inevitabil să apară. Cine oglindește cel mai precis frămîntarea dialectică pre-revoluționară? În veșnica alternativă între Dostoievski și Tolstoi, îmi îngădui să-l aleg pe Gogol. Cel puțin în această privință sînt de acord cu Dostoievski însuși. Cu pregnanță și nobilitate, Gogol se așază în rînd cu *ansamblul* problematicii gîndirii ruse din secolul XIX, fără a se mai înfunda în detaliile nesfîrșitelor speculații. În schimb Dostoievski, obsedat de ispita uriașă a dialecticii, plutește fără cîrmă pe marea fenomenelor; lupta contrariilor e pentru el risc de (s-o spunem?) cartofor, mai curînd decît efortul conștient, chinuitor, controlat, al celui care știe că scheletul binelui nu poate fi decît adevărul rațional.

IERONIM ŞERBU

Jurnal dostoievskian

MIŞCARE ŞI CONTRAST. Termenii dialectici ai problematicii dostoievskiene sînt în necontenită mişcare. Această trăsătură o va moşteni literatura modernă, sfărîmînd canoanele romanului clasic, încălcînd legile unităţii şi construcţiei, dispreţuind caracterul conceput pe o singură facultate dominată. Accentul va fi pus pe contraste, pe discontinuităţile sufleteşti, pe situaţiile revelatoare, pe mobilitatea reacţiilor psihice.

ECHILIBRUL ROMANULUI CLASIC. Datorită prestigiului romanului clasic francez, canoanele tehnicii romaneşti constituite exercită o influenţă pînă în zilele de astăzi. Ordonarea construcţiei, echilibrată şi armonioasă, unitatea de caracter şi desfăşurarea unitară a acţiunii sînt reguli cerute oricărei creaţii epice. De aici vine şi sfericitatea operei, care poate fi pri vită ca o ecuaţie sau un silogism. Naraţiunea se dezvoltă cu rigoarea unui calcul matematic: premiză, demonstraţia şi concluzia. În plan literar, ea se converteşte prin precizarea conflictului, dezvoltarea lui şi deznodămîntul. Avem, aşadar, de-a face cu o construcţie geometrică, în care toate elementele sînt dependente unele de altele, se organizează şi converg spre un final.

Nu degeaba *Madame Bovary* constituie prin excelenţă un exemplu al tehnicii perfecte. Romanul este în aşa măsură desăvîrşit, încît un critic francez putea afirma, fără a fi dezminţit, că dacă scoţi o singură propoziţiune, sare în aer întreaga construcţie. Cu alte cuvinte totul se înlănţuie într-o necesitate absolută. Este o performanţă singulară.

PROBLEMA NR 1: OMUL. Într-atîta este de tiranică problema omului la Dostoievski încît în afară de ea nu-l interesează aproape nimic. S-a observat pe bună dreptate cît de puţin loc ocupă în opera sa descrierea mediului exterior al naturii. În centrul preocupărilor lui Dostoievski a stat în permanenţă omul, lucru pe care-l recunoaşte chiar unul din cei mai profunzi exegeţi ai săi, misticul Berdiaev în volumul său *L'ésprit de Dostoievski*.

Şi aş reaminti observaţia unui critic spaniol care afirmă că « atunci cînd un scriitor descrie o privelişte, o face nu ca cititorul, ci ca el să se odihnească ». Dacă observaţia criticului e justă, atunci Dostoievski este scriitorul care nu şi-a îngăduit nici o clipă de răgaz. Era prea mult cufundat în sine însuşi, în căutarea febrilă de a surprinde cît mai multe aspecte ale enigmei sufletului omenesc, ca să-şi piardă vremea cu descrieri, fie ele oricît de frumoase. El era angajat pe un drum pe cît de periculos, pe atît de pasionant care deschidea o perspectivă nouă de înţelegere a libertăţii şi destinului uman.

TOLSTOI ŞI DOSTOIEVSKI. Deosebirea dintre Tolstoi şi Dostoievski constă în aceea că titanul de la Iasnaia Poliana cunoştea limitele şi le-a respectat, pe cînd Dostoievski n-a acceptat niciodată că doi şi cu doi fac patru; adică, nu a acceptat limitele raţiunii, nu s-a resemnat în faţa zidului pe care i-l ridică în faţă realitatea. Şi de aici tentativa, pornirea înverşunată de a dărîma zidul, pentru a elibera forţele obscure ale sufletului omenesc.

Această primă tentativă se săvîrşeşte în *Însemnări din subteranã* care marchează noua perioadă a creaţiei dostoievskiene. *Omul subteran* e doar o prefaţă a viitorilor eroi ca Verşilov din *Adolescentul*. Raskolnikov din *Crimă şi pedeapsă*, Stavroghin din *Posedaţii*, Ivan Karamazov din *Fraţii Karamazov*. Departe de a contesta existenţa tendinţei absurde, iraţionale a omului, ca o tentativă de a sparge limitele raţiunii, de a nu se supune legilor ei rigide şi matematice; departe de a contesta faptul că scriitorul opune acestei raţiuni elementul incalculabil, imprevizibil, hotărîtor în mişcările sufletului omenesc, — Dostoievski urmăreşte să releve procesele secrete ale conştiinţei, să scoată la suprafaţă jocul forţelor ilogice care înlătură şi spulberă orice dogmă morală abstractă, dezvăluindu-ne realitatea profundă a enigmei sufletului uman. Care sînt trăsăturile specifice ale acestui om eliberat de slabele constrîngeri raţionale? Lui îi este scumpă « *voinţa mea liberă, arbitrarul meu, oricît de nebunesc ar fi, fantezia mea supraexcitată pînă la demenţă* ».

OMUL ŞI TENTAŢIA ANGELISMULUI. Există o tentaţie de angelism la Dostoievski, ca de pildă în prinţul Mîşkin şi Alioşa Karamazov; între aceşti doi poli, omul se zbate în scopul cuceririi libertăţii şi a înţelegerii destinului său. Or, această problemă fundamentală constituie o temă pentru Dostoievski : ea este o temă unică, majoră, căreia i-a consacrat forţa sa creatoare. De aceea, concepţia lui Dostoievski pe drept cuvînt este una antropocentrică, după cum arată acelaşi exeget Berdiaev : « Problema omului l-a absorbit pînă la frenezie, l-a devorat ».

Dragostea lui Dostoievski pentru om cunoaşte două faze. Cea dintîi, în *Oameni sărmani* şi *Umiliţi şi obidiţi*, cultivînd un punct de vedere umanitar, al compasiunii; şi pe această latură îşi trage rădăcinile din Gogol. În faza a doua, a maturităţii, dragostea lui pentru om va avea un caracter mai profund, mai tragic, în raport cu destinul omului, supus celor două tentaţii : demonică şi celestă.

DOSTOIEVSKI ŞI PROUST. Unii scriitori occidentali au luat de la Dostoievski ceea ce i-a şocat la prima vedere, ceea ce li s-a părut nou şi original, ceea ce se potrivea cel mai bine cu starea de lucruri din propria lor ţară, cu anxietatea şi panica omului într-o lume în care nu se poate înfăptui un acord între el şi societate. Unii dintre aceşti scriitori, ca de pildă Proust, se pare că nu l-au înţeles, atunci cînd observă că ceea ce îi plăcea la Dostoievski este descrierea interioarelor, ai scărilor sumbre şi sordide, care duceau spre aceste interioare.

Observaţia este într-adevăr surprinzătoare, nu datorită faptului că între cei doi analişti ai sufletului omenesc ar fi trebuit să existe o comprehensiune promptă şi integrală. Este surprinzătoare, deoarece Proust fusese preocupat de proza şi dialectica dostoievskiană, după cum o dovedeşte recentul şi documentatul biograf al ilustrului romancier francez, George D. Painter.

Proust îi propusese lui Rivière un eseu asupra lui Dostoievski. Nu şi-a putut ţine făgăduiala, deoarece era prea angajat în propria sa operă. Totuşi, în februarie 1922, cînd se sărbătorise centenarul genialului scriitor rus, Proust schiţase un scurt eseu, pe care îl dezvoltase apoi sub forma unui superb monolog asupra lui Dostoievski, prin care povestitorul din « A la recherche du temps perdu » o întrerupe pe Albertine cîntînd la pian, în « Prizoniera ».

SIMILITUDINI. Deşi unul a trăit în mizerie, iar celălalt în lux, amîndoi au avut o existenţă zbuciumată. Ambii au suferit aproape întreaga viaţă de o maladie incurabilă : unul de epilepsie, iar celălalt de astm. Deopotrivă au întreprins o descindere în infern : infernul lui Dostoievski se găsea în închisoarea din Siberia; infernul lui Proust se afla în Sodoma şi Gomora din centrul Parisului.

Pe ambii scriitori îi obseda tema paricidului. Dostoievski a ratat-o în « Frații Karamazov » (Cine n-a dorit moartea tatălui său? se întreabă Ivan Karamazov). Proust este, de asemenea, preocupat de tema paricidului în articolul său publicat în « Figaro » despre « Simțămintele filiale ale unui paricid », articol semnalat de același strălucit biograf al ilustrului romancier francez. În acest articol, Proust ia apărarea unui paricid, demonstrînd că ceea ce asasinul a săvîrșit printr-un act violent, toți ceilalți o fac cu mijloace mai lente și insidioase (e cazul însuși al lui Proust).

Amîndoi romancierii sînt obsedați de patima jocului de noroc; Proust își va risca averea la cazinoul din Cabourg, iar Dostoievski își va pune drept miză la cazinoul din Baden-Baden existența și destinul său de scriitor.

La extreme geografice și spirituale, ambii vor coborî în vastul ocean al subconștientului, la adîncimi insondabile, pentru a scoate la suprafață continente sufletești necunoscute. Prin descoperirea memoriei inconștiente, Proust, care este în căutarea timpului pierdut, izbutește să-l regăsească; ceea ce îl face să afirme: « în fiecare zi acord mai puțin preț inteligenței. Cu fiecare zi care trece îmi dau mai bine seama că doar în afara ei, scriitorul poate sesiza ceva din impresiile sale, cu alte cuvinte să atingă acel ceva din el însuși care e singura substanță a artei ».

INFERNUL DOSTOIEVSKIAN. Atît prin structura cît și prin viața sa, Dostoievski era cel mai în măsură să efectueze descinderea în Infern, descindere care, după cum am spus, începe cu *Însemnări din subterană*. Desigur că eroul din acest roman este un simplu cazuist, care se mărginește doar să-și analizeze reacțiile cele mai secrete și să-și dezvăluie reflecțiile. Totuși, el îl prefigurează pe Verșilov, pe Raskolnikov, pe Stavroghin, pe Ivan Karamazov, eroi infinit mai complecși și care nu se mărginesc doar la simple argutii, ci acționează conform ideilor lor, fie direct ca Raskolnikov și Stavroghin, fie indirect, printr-un interpus, ca de pildă Ivan Karamazov, prin dublul său demonic Smerdiakov. Dacă este adevărat că fiecare erou dostoievskian, în special cei complecși și superiori, pe care i-am citat mai sus, reprezintă o idee, atunci nu e mai puțin adevărat că fiecare dintre ei o duce și o trăiește pînă la capăt. Ceea ce definește pe om la Dostoievski, nu este atît *comportarea exterioară, modul de viață*, ci intensitatea și natura vieții sale spirituale. Ideea nu este pentru Dostoievski o abstracție, un prilej de considerații teoretice, ea se hrănește din carnea și sîngele eroului respectiv. Ea îl tulbură și îl frămîntă, îl duce la distrugere sau la purificare și eliberare. În idee e înscris, ca într-un cifru secret, destinul eroului, deci al omului.

OMUL DOSTOIEVSKIAN ȘI MEDIATORUL SĂU. Raskolnikov săvîrșește o crimă odioasă, dar nu este un ucigaș ordinar, dornic să prade, ci un intelectual, în care se infiltrează ideea primejdioasă a superiorității sale, a libertății spirituale de a suprima pe un semen al său, fie acela de condiție inferioară umană și morală. Acest drept al omului superior, al așa zisului « supraom », această libertate interioară, Dostoievski n-o recunoaște nimănui, și ca atare nici eroilor săi.

Raskolnikov înțelege eroarea sa, și trebuie să-și expieze crima prin suferință, prin umilință: e singura posibilitate pe care o are, singura șansă de a mai rămîne în hotarele umanității. Deoarece orgoliul său intelectual, orgoliul său de « supraom » îl împiedică să accepte și să vadă imediat eroarea sa, Dostoievski îi acordă un mediator, pe prostituata Sonia. Ea mediază între Raskolnikov și umanitate, dîndu-i astfel posibilitatea să se salveze din catastrofa sa morală.

Acest mediator nu-l va avea Stavroghin, personalitate puternică, de o energie sălbatică, care își îngăduie toate libertățile, toate capriciile, ascultînd doar de propriile sale impulsuri iraționale. El este eroul care duce pînă la extrem *adevărata libertate*, absurdă și irațională, cea visată de eroul din *Însemnări din subterană*. Ce se

întîmplă? « Adevărata libertate » se transformă în opusul ei, ea devine o simplă manifestare arbitrară, pe care Stavroghin n-o mai poate stăpîni. El își cheltuiește energia, rarele sale calități spirituale și le risipește în van, iar la sfîrșit nu-i mai rămîne decît o singură alternativă: sinuciderea. Este încheierea firească, logică a, unei existențe dezechilibrate, absurde, lipsită de un scop mai înalt.

Celălalt posedat, Ivan Karamazov, are un mediator pe lîngă Dumnezeu în persoana fratelui său mai mic, Alioșa Karamazov. Acesta reprezintă dublul celest al lui Ivan Karamazov, după cum Smerdiakov reprezintă dublul său demonic. Toți acești eroi sînt dominați de un orgoliu demonic; lăsîndu-se pradă instinctelor lor, ei nu izbutesc să realizeze adevărata libertate; în loc s-o obțină printr-o *stăpînire de sine*, printr-o independență față de propriile impulsuri instinctuale, din oameni liberi, devin niște sclavi ai acestor impulsuri.

IRINA MAVRODIN

Nathalie Sarraute și Dostoievski

Întreg romanul modern se reclamă, într-un fel sau altul, de la Dostoievski — iată un adevăr pe care nu-l contestă nimeni astăzi. De mai bine de cincizeci de ani există în proză un climat dostoievskian care își pune pecetea pe scriitori dintre cei mai diferiți. În principiu se poate face orice apropiere: Dostoievski și Proust, Dostoievski și Mauriac sau Julien Green, Dostoievski și Faulkner, chiar și Dostoievski și Robbe-Grillet etc. Fără prea mari eforturi speculative se poate găsi oricînd argumentația necesară în vederea unor asemenea demonstrații. Romanul lui Dostoievski oferă o atît de inepuizabilă și variată materie încît orice scriitor a putut găsi acolo tocmai acel ceva de care în mod confuz a simțit că are nevoie. Astăzi există influență dostoievskiană de un ordin mai îndepărtat, filtrată prin opera unor mari creatori de la începutul acestui secol, sau una directă — de obicei acestea conjugîndu-se.

Romanul lui Nathalie Sarraute oferă un asemenea caz evident de influență imediată și mediată. Scriitoarea, născută în Rusia și crescută pînă la opt ani tot acolo, l-a putut citi pe Dostoievski în original. Afinitatea mărturisită a lui Nathalie Sarraute pentru marele romancier rus își are deci primul și cel mai firesc temei în situația ei privilegiată de compatriotă a lui Dostoievski, care-i îngăduie abordarea în condiții ideale a textelor dostoievskiene. Dar a insista pe această explicație « naturală », totuși de loc neglijabilă, înseamnă a simplifica lucrurile. Nathalie Sarraute, asemeni aproape tuturor romancierilor secolului nostru (la « noii romancieri » tendința este încă și mai marcată) își dublează activitatea creatoare cu cea de critic și de teoretician literar. Cu o formulă frapantă, dar, ca orice asemenea formulă, oarecum schematică, am putea spune că pentru « noii romancieri», deci și pentru Nathalie Sarraute, dar poate mai puțin pentru ea decît pentru Robbe-Grillet sau Butor, romanul devine pretext pentru eseul critic, după cum și eseul critic se transformă în pretext pentru roman. Roman-

ciera, după părerea noastră mai spontană, mai puțin « făcută » decît confrații ei citați mai sus, își scrutează totuși cu un ochi foarte lucid intuițiile și viziunile obscure, mai curînd le domină decît se lasă dominată de ele. Cercetarea ei, căci pentru ea romanul este « une recherche », se face în plină zi, sub soarele necruțător al intelectului. Cu detașare ea își clasează afinitățile, stabilește filiații, fixează foarte nuanțat opoziții și apropieri sau opoziții și totodată apropieri între propria-i operă și cea a marilor romancieri care au precedat-o. Izbutește să fie foarte exactă, și un studiu atent al volumului de eseuri *L'ère du soupçon*, precum și al celor cîtorva interviuri date în presă sau articole neincluse în volum (ca, de pildă, importantul eseu *Flaubert le précurseur*) ne trimite la principalele influențe exercitate asupra scriitoarei, pe care ea însăși le mărturisește și le analizează: Flaubert, dar numai ca autor al *Doamnei Bovary*, Proust, Joyce, Virginia Woolf, Ivy Compton-Burnett, Kafka, și, în sfîrșit, Dostoievski, în primul rînd Dostoievski.

Toți creatorii proiectează asupra creațiilor care nu le aparțin propriile lor obsesii (și spunînd aceasta socotim că nu ne contrazicem, căci orice influență, înainte de a deveni fapt obiectiv, începe prin raportare subiectivă). Astfel, Sartre vede în *Portrait d'un inconnu*, roman fenomenologic, un roman existențialist, ceea ce, pe de altă parte, fără îndoială că și este; Camus vede în Kirilov, în Ivan Karamazov, eroi absurzi, în romanul lui Kafka un model de creație absurdă, și neîndoielnic că nu se înșeală, căci sînt și asta; Nathalie Sarraute descoperă pretutindeni în romanele lui Dostoievski (alege cîteva exemple caracteristice pe care le discută exact în termenii în care-și va discuta sau îi va fi discutată propria ei proză) intuiția genială a ceea ce ea numește, cu un termen care s-a impus, tropisme, a acelor mișcări psihice, situate la limita incertă dintre conștient și inconștient, neformulabile în cuvinte, pentru că saltul imperceptibil de la necuvînt la cuvînt ucide ceea ce era viu și autentic, livrîndu-ne un cadavru lingvistic în locul unei existențe psihice reale.

Tropismele, acest « joc complicat de mecanisme delicate », acest « freamăt de intenții, de impulsuri, de calcule, de impresii, de presentimente multiple și adesea contradictorii » (observația este făcută în legătură cu Kafka; dar poate fi perfect aplicată la opera lui Nathalie Sarraute) sînt agresive și defensive totodată, operînd pe un principiu de alternată expansiune și retractilitate. Dificultatea constă, pentru romancier, în a le surprinde *în mișcare*, este o dificultate de expresie. Cuvîntul, dacă încearcă s-o abordeze direct, nu poate acoperi total această indicibilă realitate; o acoperă doar parțial, omorînd-o prin încremenire, prin reducere la clișeu, la convenție. Romanul de analiză de tip clasic, și nici chiar cel al lui Proust nu au putut ieși, după Nathalie Sarraute, din acest impas. Dostoievski însă, deși procedînd cu mijloace tradiționale, a găsit un limbaj care, aparent, spune *altceva*, un limbaj secund, paralel, un metalimbaj, care ne trimite la realitatea psihică ascunsă și vie. La Dostoievski parcă niște zăgazuri s-au rupt, eroii se revarsă în cuvinte discontinui, contradictorii, punctate de grimase, rîsete convulsive, gesticulație bufonă. Rolul important îl joacă însă mai cu seamă acțiunea. Dostoievski își pune personajele să acționeze uluitor, în pofida oricărei logici (un ocnaș din *Casa morților* evadează după douăzeci și patru de ani de închisoare, cu două zile înainte de termenul de eliberare, cu toate că știe că dacă va fi prins va căpăta o prelungire foarte mare a pedepsei). Toate acestea spun ceva, dar nu acel ceva are importanță, ci ceea ce se străvede prin transparența lui: mîzga vie, palpitîndă, din străfunduri, autentica mișcare psihică surprinsă la rădăcina ei, acolo unde și în clipa în care se formează ea. « Înseamnă oare asta a face psihologie? » se întreabă Sartre în prefața sa la *Portrait d'un inconnu*, în legătură

cu tentativa lui Nathalie Sarraute. « Poate că Nathalie Sarraute, mare admiratoare a lui Dostoievski, ar vrea să ne facă să credem că da. În ceea ce mă privește, cred că lăsîndu-ne să ghicim o autenticitate insezisabilă, arătîndu-ne acel du-te-vino neîncetat de la particular la general, zugrăvind lumea liniștitoare și dezolată a inautenticului, ea a pus la punct o tehnică ce îi îngăduie să ajungă, dincolo de psihologic, la realitatea umană surprinsă în însăși *existența* ei ».

Dar tocmai pornind de aici se poate stabili, credem, filiația incontestabilă de la Dostoievski la Nathalie Sarraute. Meditînd lecția marelui romancier rus, scriitoarea a pus la baza întregii sale creații ideea existenței unei materii psihice unice, anonime, pe care o regăsim în fiecare dintre semenii noștri. Spre a-i cunoaște pe ei, să ne cunoaștem mai întîi bine pe noi înșine. Să ne cunoaștem propriile noastre străfunduri, și vom cunoaște astfel și străfundurile lor. Iată cum romanul modern devine astfel violent subiectiv și totodată violent obiectiv, constituit prin identificare cu obiectul și prin detașare (chiar ironică) de el (în acest sens Nathalie Sarraute suferă și o influență a romanului *Madame Bovary*).

Expresia la care recurge Nathalie Sarraute îi aparține. Scriitoarea inventează un limbaj propriu, care alternează conversația, acea flecăreală a lui « man », în sensul heideggerian (făcută din clișee, din locuri comune, adeseori de proveniență livrescă, ansamblu de cuvinte atît de uzate încît prin neutralitatea lor ele devin un fel de echivalent, de analog al realității ascunse a tropismelor; e și *terenul comun* al neautenticului, singurul posibil, pe care se întîlnesc partenerii), și subconversația, zona în care se manifestă nestingherit tropismele constant sugerate prin modalitatea metaforică. Exprimînd « neautenticul », lăsînd să se străvadă « o autenticitate insezisabilă », Nathalie Sarraute descoperă « l'incarnation de tout le monde » și nu « des individus irremplaçables ». Ea dezindividualizează psihologia, tratează despre o materie anonimă, personajul ne mai fiind decît suportul, semnul acesteia. Orice delimitare, categorisire pe caractere este artificială și falsifică realitatea. (Și la Dostoievski, criminalul, femeia pierdută sau sfîntul erau teatrul acelorași lupte, căderi, căutări, iluminări sau silnice și tulburi porniri).

În romanul lui Nathalie Sarraute, caracterul intră în una din ultimele faze ale dezagregării sale, romanul rămînînd totuși un roman psihologic, dar nu în sensul prozei tradiționale de analiză, denunțată de scriitoare, ci urmînd orientarea dostoievskiană, direct sau prin intermediul lui Proust, al Virginiei Woolf etc. Este un roman psihologic existențial — termenul de psihologic căpătînd astfel un conținut nou — și nu unul esențialist. Precizarea este importantă și stabilește locul pe care-l ocupă scriitoarea în cadrul așa numitului Nou Roman. Incursiunile ei nu sînt orizontale ca la Robbe-Grillet, care utilizează un limbaj fotometric, nici pluridimensionale, ca la Butor, ci obsesiv, monoton (monotonie fundamentală pe care o regăsim și la Dostoievski, așa cum însăși Nathalie Sarraute observă) verticale, tatonînd în bezna subterană cu instrumentul măritor și ambiguu al metaforei (grimasele, rîsetele sardonice, contorsionările bufone, acțiunile ilogice ale personajelor dostoievskiene sînt și ele un limbaj ambiguu).

Dar « jocul » acesta din adîncuri nu poate ființa decît dacă își află replica în unul sau mai mulți parteneri. Cu aceasta ne menținem pe terenul tipic dostoievskian. Ceea ce izbește poate în primul rînd în romanul lui Dostoievski este încăpățînarea, fervoarea maniacală cu care se caută între ele personajele. Oscilînd esențial între orgoliu și umilință, ele se vorbesc întotdeauna pentru « celălalt » (personajele lui Stendhal, de asemeni, se vorbesc, dar în singurătatea trufașă a eului lor), pîndindu-l așa cum un animal viclean își pîndește prada, exultînd de

tulbure plăcere atunci cînd simt că au atins în « celălalt » un punct vulnerabil, cînd au deschis în el o rană sau cînd în ei înșiși, sub agresiunea « celuilalt », se deschide o rană (să ne amintim întîlnirea dintre Grușenka și Katerina Ivanovna din *Frații Karamazov*). Sînt medii hipersensibile care se atrag și se resping cu putere, năzuind către o îmbrățișare supremă, de ură sau de iubire, puțin importă, căutîndu-se în mii de arabescuri răutăcioase, caline, grațioase, fervente, crude, neîncetat mînate de acel « terrible desire to establish contact » de care vorbește, reluînd cuvintele lui Katherine Mansfield, Nathalie Sarraute, referindu-se la Dostoievski dar și la propria ei operă. Orice modificare în unul din partenerii aflați în prezență duce automat la modificări în celălalt. Sub « privirea celuilalt » (pentru a împrumuta o terminologie existențialistă) sîntem așa cum ne vede el.

Un critic, vorbind de personajele lui Nathalie Sarraute, le împarte în două mari grupuri: călăi și victime — conform dialecticii personajului așa cum este el conceput de Nathalie Sarraute, călăii devin alternativ victime, și victimele călăi. Cuvîntul este în romanele ei « arma cotidiană, insidioasă și eficace, a nenumărate mici crime ». În această violență, în această dorință de posesiune aproape sexuală a « celuilalt » simțim, citind-o pe Nathalie Sarraute, un gust fundamental din Dostoievski.

Dar Dostoievski este departe de a fi numai atît. Lumea lui are un pămînt și un cer, în ea există Dumnezeu și Diavolul. Făpturile acestei lumi au deplină libertate de alegere, adică putința mîntuirii prin iubire. Orientarea spre un pol sau celălalt al existenței se face în funcție de ardoarea necesității apocatastazice. Ambiguitatea la eroii dostoievskieni este o stare tranzitorie, de păcat, în care însă în nici un caz nu se rămîne. Finalitatea existențelor eroilor lui Dostoievski este întotdeauna nu rămînerea în incert, în hățișul tropismelor, ci ajungerea la limită. Este adevărat că și despre Nathalie Sarraute se poate spune că a ajuns la limită. Dar între limitele ei și cele ale lui Dostoievski există o distanță ontologică. În « noul roman » al lui Nathalie Sarraute, personajele sînt pentru totdeauna damnate căci pentru ele nu mai este alegere: comunicarea nu e posibilă, pentru că ele fetișizează cuvîntul, nu caută să se salveze decît prin cuvînt, prin cuvîntul blestemat care ucide tot ce atinge.

ANDREI BREZIANU

Arghezi — înaintaș al tălmăcirilor românești din Dostoievski

Începută acum șaizeci de ani cu lăudabilele dar puțin semnificativele volume *Povestiri*[1] și *Suflet de copil*[2] — cronologia traducerilor noastre din Dostoievski

[1] Dostoievski, «Povestiri», traducere de Willy Ghül, București 1909, Biblioteca pentru toți, (88 pag).
[2] Dostoievski, « Suflet de copil », traducere de N. Dașcovici, Buc. 1909, Biblioteca pentru toți (183 pag.)

devine prestigioasă de la tălmăcirea ce iese din teascurile tiparniţei « Poporul » în colecţia intitulată « Biblioteca frumoasă » în cursul anului 1912: e vorba de *Amintiri din casa morţilor*, pentru întîia oară tradusă în româneşte, cu un cuvînt înainte de T.A.[1]. După cum s-a semnalat recent[2], nu există nici o îndoială cu privire la identitatea disimulată sub iniţiale, iscălitorul fiind autorul de mai tîrziu al *Florilor de mucigai* şi al *Porţii negre*. Nu-i aşadar vorba de descoperirea vreunui nou inedit arghezian, ci mai curînd de aprecierea retrospectivă la care ne invită stăruitor trecerea anotimpurilor şi consacrarea valorilor: act de cultură închinat la vremea lui artei şi adevărului, volumul tălmăcit de Arghezi se înfăţişează ca o tipăritură generoasă şi frumoasă — deschisă cu un sobru şi incisiv portret al lui Dostoievski, aparent o xilogravură, iscălită Camil Ressu (care de altfel realizase şi coperta), — şi încheiată cu un număr de file albe adăugate graţios de editor sub titlul « Notiţe », spre bunul folos al cititorului dornic să-şi însemneze reflexiile de lectură.

Către acel cititor e îndreptat şi « Cuvîntul începător » al tînărului Arghezi — în fapt una din cele mai timpurii prezentări ale personalităţii lui Dostoievski făcute în România. Succint dar plin de miez, Arghezi începea prin a stabili o distincţie: « Din capul locului cititorul trebuie să afle că *Amintirile din casa morţilor* sînt amintiri adevărate, nu plăsmuiri literare, mai mult sau mai puţin reuşite; » şi iarăşi: « fără osînda lui tîmpită, Dostoievski n-ar fi avut de ce să-şi scrie Amintirile şi nici noi prilejul de a le citi ».[3]

Caracterizarea romancierului rus e făcută cu siguranţă, prin încadrare într-un cîmp de referinţă mai larg: « Ca orice tînăr, Dostoievski a visat şi a gîndit, şi ca orice om nou, încă neatins de falimentul scepticismului experimental, avea sentimentele expansive ale tinereţii cari în sociologia rusă iau numele de socialism, iar pe cîmpul de război se numesc vitejie ».[4] Stigmatizarea cenzurii ţariste sună pe undeva familiar, prevestind unele atitudini ulterioare ale lui Tudor Arghezi: « Nu e totuşi de prisos să spunem că, de teama cenzurii, superioară în Rusia culturii şi artei, romancierul, în unele locuri lesne de găsit, şi-a scris gîndurile pieziş, şi că amintirile lui sînt puse pe socoteala unui mort, ale cărui caiete le-ar fi moştenit. Cenzura ştie să se îndoiască de moralitatea ei şi să respecte sofisticarea ».[5] Ne-amintim că în exergul *Porţii negre* poetul avea să spună scurt pe nume lucrurilor în chipul următor: « Cele cuprinse în prezenta carte se raportează la moravuri vechi, care, desigur, au dispărut ».

Cît priveşte calitatea traducerii, tălmăcitorul avea « puţine de zis; cititorul va lua ştire de valoarea ei numaidecît », — încheia Arghezi scurta sa prefaţă.

Drept dovadă a meşteşugului cu care scriitorul român ni l-a înfăţişat încă din 1912 pe Dostoievski nu putem aici decît să recurgem la vederi fragmentare; de preţul tălmăcirii argheziene vorbeşte, de pildă, chiar prima pagină a cărţii:

« În mijlocul stepelor, al munţilor sau al pădurilor nestrăbătute din părţile Siberiei depărtate, dai din cînd în cînd de un fel de oraş cu o mie, două mii de locuitori, durat din scînduri foarte urît, cu cîte două biserici, una în mijlocul oraşului, cealaltă în cimitir, — şi care seamănă mult mai bine cu satele de la marginile Moscovei decît cu nişte oraşe adevărate. De obicei aceste tîrguri sînt

---

[1] Dostoievski, « Amintiri din casa morţilor », « Biblioteca Frumoasă » apare sub îngriiirea d-lor T. Arghezi şi A. Buzescu, Bucureşti, Tipografia Cooperativa « Poporul », Bd. Elisabeta 27, 1912. (313 pag.)

[2] E. Manu, « Prolegomene argheziene », EPL, 1968. (pag. 122).

[3] Op. cit. pag. 5

[4] Ibid. pag. 6

[5] Ibid.

pline de poliţai şi de tot soiul de slujbaşi de-ai lor. Cu tot frigul de-acolo, slujbele guvernului sînt în Siberia cît se poate de mulţumitoare. Locuitorii, simpli, nu-s tulburaţi de idei; moravurile, rămase pe loc de cînd lumea, sînt sfinţite de timp... Cei care ştiu să dezlege problema vieţii rămîn cu toţii în Siberia... belşugul roadelor pline de gust pe cari le vor culege mai tîrziu din meserie vine să-i despăgubească. Cît despre ceilalţi, fiinţe uşuratice care nu pot s-o înţeleagă, acelora în Siberia li se urăşte de grabă; aceia se întreabă cu părere de rău de ce au făcut nerozia să plece de-acasă ».

Sau acest pasaj, cules din capitolul al VI-lea[1]:

« Cîtăva vreme avurăm în puşcărie şi un vultur de stepă de neam pitic. Îl adusese un ocnaş, rănit şi aproape mort. Toată lumea se strînse în jurul lui, nu putea să zboare, aripa dreaptă îi atîrna fără nici o putere: un picior îi era scrîntit. Vulturul arunca mulţimii curioase o privire aţîţată, îşi desfăcea ciocul încovoiat gata să atace...

... mă fixa tot timpul cît stam lîngă el, cu privirea lui înrăită şi străpungătoare. Solitar şi vrăjmaş, vecinic neîmpăcat, îşi aştepta moartea urmînd să dispreţuiască pe toată lumea. Ocnaşii şi-aduseră în sfîrşit aminte de el, după două luni de uitare, arătîndu-i o simpatie neaşteptată. Se înţeleseră să-l elibereze: «Să moară, dar cel puţin să moară liber, » ziceau...

... Îl aruncară de pe mal în stepă. Era pe la sfîrşitul toamnei. Vîntul gemea dinspre cîmpia goală în iarba îngălbenită şi uscată. Vulturul o luă la fugă, drept înainte, grăbit să ne părăsească şi să se ascundă privirilor noastre ».

Sau iarăşi, acest alt pasaj spicuit din capitolul al VII-lea:[2]

« Şopronul sub care ardeam alabastrul era construit pe malul prăpăstios şi pustiu al rîului. Pe o zi cu ceaţă, iarna, în lungul rîului şi dincolo de malul depărtat, priveliştea era tristă; ceva sfîşietor era în peisajul posomorît şi pleşuv. Dar te simţeai şi mai trist cînd soarele scînteietor strălucea deasupra cîmpiei, albă şi nesfîrşită. Ai fi voit să zbori departe în stepa ce începea pe malul celălalt şi se desfăşura spre miazăzi, pe o întindere de mai bine de o mie cinci sute de verste, lină ca o pînză imensă... În ziua următoare, cînd alabastrul era cu desăvîrşire ars, descărcam cuptorul. Fiecare din noi umplea cîte o ladă şi începea să-l sfărîme cu un pisălog mare. Lucrul acesta era plăcut: alabastrul moale se prefăcea îndată într-o pulbere albă, strălucitoare, ce se firimiţa repede şi cu uşurinţă. Ridicam ciocanele noastre grele şi le întorceam cu lovituri uriaşe pe care le admiram noi singuri. Cînd eram osteniţi ne simţeam mai uşori: obrajii ne erau roşii, sîngele ne fugea mai repede prin vine. Almazov se uita la noi ca la nişte copii; îşi fuma luleaua cu un aer indulgent, fără să se poată opri totuşi de a murmura, îndată ce deschidea gura. De altfel era totdeauna aşa, — şi cu toată lumea; de fapt cred că era un om cumsecade ».

Uitată aproape cu desăvîrşire în crisalida laborioasă a anilor de început de veac, tălmăcirea aceasta timpurie prevestea încă de atunci — pe lîngă nivelul preocupărilor — deosebita înzestrare şi siguranţa condeiului arghezian: cunoaşterea ei astăzi în cercuri mai largi ar întregi în chip fericit imaginea debuturilor nedezminţitului truditor al cuvintelor româneşti.

---

[1] Op. cit. pag. 261

[2] Op. cit. pag. 107.

Corectura : LIDA IGIROŞIANU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică»

PREZENTAREA TEHNICĂ:
S. CIUBOTARU

Secolul 20

REDACŢIA: CALEA VICTORIEI, 115. TEL. 16.79.22
ADMINISTRAŢIA: ŞOSEAUA KISELEFF, 10 – TEL. 18.33.99
BUCUREŞTI

Lei 10

43 804